UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00088905 5

(86) 991c 147

Paul Schubring

# Cassoni

1/2886/2

Mit Unterstützung der Orlopstiftung in Berlin

# Cassoni

## Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance

Ein Beitrag zur Profanmalerei
im Quattrocento

von

Paul Schubring

Textband

Mit 46 Abbildungen auf 15 Tafeln

Leipzig 1915 / Verlag von Karl W. Hiersemann

ND
615
S4
1915
Bd.1

1088846

Von diesem Werke wurde eine einmalige Liebhaberausgabe von 20 numerierten Exemplaren auf Büttenpapier gedruckt und mit der Hand in Leder gebunden.

Ut pictura poesis erit; quae si propius stes,
Te capiet magis.

Horaz, De arte poetica II, 361.

# Vorwort.

Stefano Bardini, dem wir neben Bode und Müntz das Beste bei der Wiederentdeckung des Florentiner Quattrocento verdanken, führte mich eines Tages, nachdem ich seine hoch über Florenz gelegene Torre del Gallo besucht hatte, in ein abseits gelegenes Haus, das nur aus einem einzigen Raum bestand. Dieses Riesenzimmer enthielt nichts als Truhen. Hier stand alles das zusammen, was im Lauf von dreißig und mehr Jahren aus den Städten und Dörfern Italiens, aus den Palazzi, Klöstern und Kirchen den Weg zu Bardini gefunden hatte, vom Schlichtesten bis zum Prunkvollen. Ich zählte mehr als zweihundert Truhen; darunter war die ganz einfache Lade, die einst als Reisekoffer gedient hatte und dann für das Korn benutzt war, die Madia (Mehl- oder Brotkiste), der eisenbeschlagene Geldkoffer, die bemalte, geschnitzte, reliefierte Hochzeitstruhe mit vergoldeten Reliefs, mit Intarsia, mit Nägeln beschlagen. Andere Stücke wieder waren einfach profiliert und offenbarten lediglich in der Klarheit der Rahmung eine ruhige, feste Schönheit. Weiter sah man kleinere Koffer mit gewölbtem Deckel, die mit rotem Samt oder Leder bezogen waren, die Flächen durch breite Eisenbänder geteilt. Niedriges und Hohes, Stolzes und Bescheidenes, gut Erhaltenes und fast Zerfallenes — alles kam hier zusammen und bot in seiner Gesamtheit ein ausdrucksreiches Abbild vom Schicksal so vieler Menschen, Häuser und Ehen. Neben dem Cassone der jungen Frau, die die Hochzeit rüstet, stand der Koffer der Nonne, die ins Kloster zieht und ihre Hoffnungen mit hereinschließt. Die Wanderlust und Reisefreude des 15. und 16. Jahrhunderts wurde durch all die Reisekoffer bezeugt, die weniger kostbar als solide waren. Vor allem interessierten natürlich die Koffer mit figürlichen Darstellungen, gemalt oder geschnitzt, im Stucco oder in ausgestemmtem Flachrelief. Ihre Fronten redeten eine sehr intime Sprache, die reich an Anspielungen auf das persönliche Leben des Besitzers und der Herrin war; die Themata waren meist der Profanwelt entlehnt und erzählten die lieben alten Märchen von Helena und Paris, Aeneas und Dido, Virginia

und Lucrezia. In dieser Stunde wurde mir klar, daß hier eine Möglichkeit sich biete, die Profanmalerei des Quattrocento in größerem Umfang und Zusammenhang zu erfassen. Diese Bilder auf den Cassoni stehen zu den monumentalen Bildern der Altäre in demselben Verhältnis wie die Statuetten und Plaketten der Renaissance zur Großplastik derselben Zeit. Finden wir hier den feierlichen Vortrag in der typischen gehobenen Sphäre, so spricht dort das intime persönliche Bekenntnis eines Einzelnen, einer Stunde, eines Momentes. Vielleicht, so hoffte ich, bietet sich hier eine Gelegenheit, der Renaissancewelt tiefer ins Herz zu sehen. Auch illustrieren diese Kasten ja nicht nur die Schicksale der Oberschicht, nicht nur das Pathos der Feste; sie berichten ebenso vom Leben der Schlichten, der Dörfler, der Bauern. Unrast und Wechsel, Glanz und Fest, Jubel und Klage liest sich von diesen Kofferbildern so eindrucksvoll ab, daß alles Gegenwart wird.

Die Hoffnung hat sich in überraschendster Weise erfüllt. Unter dem Eindruck jener Stunde habe ich Jahre darauf verwandt, die italienischen Truhen und Truhenbilder der Renaissance in Italien, England, Frankreich, Deutschland, Österreich und Ungarn zu studieren und ihre Schicksale zu untersuchen. Die Aufgabe erweiterte sich unwillkürlich zu der, das bemalte Möbel der italienischen Renaissance, die Deschi und ähnliche Hausausstattungsstücke, auch manche Einsatzbilder mit zu berücksichtigen.

Der englische Privatbesitz ergab schon allein eine stattliche Fülle von Material; dank der Beihilfe der englischen Freunde habe ich das Meiste im Original gesehen. Auch die Pariser Privatsammlungen und die Museen der französischen Provinz, in die z. B. die ehemalige Sammlung Campana verstreut ist, boten viel Unerwartetes. Wien und überhaupt Österreich besitzt in seinen Privatsammlungen die größten Kostbarkeiten; lebt doch in Wien derjenige Sammler, dessen Bestände an Truhenbildern selbst die Lord Crawfords in London übertreffen: Graf Lanckoronski.

Der deutsche Besitz ist noch bescheiden, wenn man den Kunsthandel, der ja München und Cöln mit Paris stark austauschen läßt, nicht mit heranzieht. Abgesehen von den Museen in Berlin, Frankfurt, Hannover, Dresden und München findet sich nicht vieles in den öffentlichen Museen; wenigstens gibt es wenig Truhenbilder, häufiger sind die plastisch verzierten Stücke. Unter den Privatsammlungen ist in der Gruppe, die zum Berliner Kaiser-Friedrich-Museums-Verein gehört, Einiges

vorhanden, namentlich bei Professor Lanz in Amsterdam. In Lepkes Katalogen aus den letzten 20 Jahren fand sich bis zur Sammlung Lippmann, die am 26. November 1912 versteigert wurde, kein einziges Truhenbild. Jetzt ist es schwer, dies Versäumnis einzuholen; das eben erwähnte Bild der Sammlung Lippmann, ein Trionfo von Jacopo Sellaio, stieg auf 28000 M., während in den siebziger Jahren, als viele Engländer in Florenz einige Jahre lebten und sich dann u. a. auch Truhenbilder in die Heimat mitnahmen, vieles für wenig Scudi abgegeben wurde. Vielleicht belebt diese Publikation das Interesse der deutschen Sammler an Truhenbildern; der Bestand ist immer noch groß genug, um Entschlossenen bedeutende Erwerbungen zu ermöglichen.

Trotz der Hitze des internationalen Kunstmarktes und des heute leider so schnellen Wechsels im Kunstbesitz zeigte es sich dann aber, daß Florenz und Siena auch heute noch außerordentlich Vieles und sehr Gutes festgehalten haben. Manches befindet sich freilich nicht mehr an Ort und Stelle, sondern ist in die Museen gewandert; noch mehr findet sich bei den florentiner Kunsthändlern. Ebenso hat uns der umbrische Bestand freudig überrascht. In Rom fließt die Quelle schon bedeutend spärlicher, und in Neapel, das einst einer besonders kostbaren Art von Truhen den Namen alla napoletana gab, haben wir kaum etwas gefunden. Dagegen bot sich dann wieder in Oberitalien vielerlei, in Mailand und der Lombardei, vor allem in Verona. Im Castello Sforzesco in Mailand hat man kürzlich eine ganze Sammlung alter, meist freilich sehr beschädigter Truhen erworben, die ein Möbelhändler als Modelle für Nachbildungen aus der Gegend von Bergamo, Pavia und Brescia zusammengebracht hatte.

So ist eine Sammlung von fast 900 Nummern zusammengekommen, von denen mehr als die Hälfte in Abbildung vorliegt. Wenn damit auch der Besitz Europas und Amerikas vielleicht nicht vollständig erschöpft ist, so genügt das Material doch jedenfalls, um über den Charakter dieser eigenartigen Produktion zur Klarheit zu kommen. In Kürze soll eine Publikation der Cassonebilder in amerikanischem Privatbesitz erscheinen, die als willkommene Ergänzung freudig begrüßt wird. Ihr Verfasser, Herr F. J. Mather von der Providence University, hat sich durch Aufsätze im Burlington Magazine als berufener Vermittler erwiesen. Das in Aussicht gestellte Buch von W. Bombe über den Florentiner Hausrat wird vermutlich auch wertvolle Beiträge zu dem Kapitel „Cassoni" bringen.

In einem Vortrag der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin 1913 schlug Dr. Weisbach vor, eine Cassoni-Gesellschaft mit Vertretern in den einzelnen Ländern zu gründen. Solche Pläne müssen aber bei der gegenwärtigen Kriegslage zurücktreten; es ist fraglich, wann sie wieder aufgenommen werden können. Zunächst wird hier einmal dargeboten, was ein Einzelner, dessen Mittel und dessen Ferienzeit begrenzt sind, zusammenbringen konnte. Das Thema rechtfertigt sich selbst; viele Fachgenossen warten darauf, daß das Material einmal geordnet vorgelegt wird. Zu großem Dank hat mich Prof. A. Warburg in Hamburg verpflichtet, indem er mir ein von ihm im florentiner Staatsarchiv aufgefundenes Libro zweier florentiner Cassonemaler aus der Zeit 1446—1463 mit seinen Anmerkungen zu publizieren gestattete. Freilich ist es noch nicht gelungen, die hier genannten beiden Maler mit einer der nach stilistischen Gesichtspunkten vereinigten Gruppen von erhaltenen Truhenbildern in sichere Verbindung zu bringen. Das wird aber zweifellos gelingen, wenn wir in der Deutung der Wappen noch weiter gekommen sind. Hier bleiben noch viele Fragen zu lösen, die nur bei einem längeren Aufenthalt in Italien beantwortet werden können. Das Register mit den Namen der Geschlechter und Besteller gibt die Zusammenfassung dessen, was bisher gefunden worden ist.

Die Meinung, die Mehrzahl der uns bekannten „großen" Maler habe die Bemalung der Truhen untergeordneten Gehilfen überlassen, hat schon Vasari bekämpft. Um die bekannten Namen gruppieren sich die anonymen verwandten „Meister". Genug datierbare Truhenbilder helfen uns, die Entwicklung auch zeitlich mindestens von Jahrzehnt zu Jahrzehnt festzulegen. Ebenso scheint sich Provinz für Provinz in ihren Leistungen deutlich genug abzusondern. Die Untersuchung beschränkt sich auf die Zeit von der Mitte des Trecento bis um 1530; aus der späteren Zeit, die durchaus der geschnitzten Truhe den Vorzug gibt, sind nur einige Typen aufgenommen. Bei jedem Kapitel sind den Truhenbildern eine Auswahl plastischer, nicht bemalter Truhen vorangestellt, um auch auf diesem Gebiet typische Reihen aufzustellen.

Ein breiter Teil der Arbeit gehört dem Stofflichen. Es ist zwar heute üblich, das Inhaltliche gering einzuschätzen; aber bei dem Thema Cassoni gebot sich von selbst ein anderer Maßstab. Aus der Gesamtheit dieser Darstellungen läßt sich erkennen, was aus der Sagenwelt der Antike den Italienern des 15. und 16. Jahrhunderts wirk-

licher Besitz geworden ist. Um dies abzugrenzen, stehen uns manche Quellen zu Gebote; die der Truhen-Illustrationen ist noch am wenigsten erforscht worden. Es galt also, den geistigen Zusammenhang aufzuweisen, aus dem heraus diese Mythologien als lebendige Deutung des persönlichen Lebens, des individuellen Geschicks und der damaligen Gegenwart erfaßt und gemalt worden sind.

Die goldene Zeit dieser Truhenbilder liegt vor dem Auftreten der Graphik. Wie in der Buchminiatur unmittelbar vor Gutenbergs Sieg noch eine höchste Aloeblüte aufsprießt, so bedeutet die Cassonemalerei einen letzten Triumph der episch-illustrativen Malerei vor dem Vordringen des schwarzen Bildes in Schnitt und Stich. Nie mehr ist späterhin so unbekümmert vom Pinsel erzählt und geplaudert worden.

Der Verfasser hat Vielen zu danken, durch deren Mithilfe seine Arbeit ermöglicht worden ist. Vor allem der Berliner Orlopstiftung, die die kostspieligen Aufnahmen ermöglichte. Dann der Liberalität der vielen Privatsammler und Antiquare, die ihre Schätze zugänglich gemacht und Photographien gestattet oder selbst veranlaßt haben. Ebenso bin ich vielen Museumsdirektoren verpflichtet und den akademischen, auch den archäologischen Kollegen. Ich danke ausdrücklich folgenden Herren:

in Berlin: den Herren von Beckerath, von Bode, von Falke, M. I. Friedlaender, L. Justi, von Kaufmann, Kristeller, von Loga, Mackowsky, Schaeffer, Schroeder, Schweitzer (†), Wulff.

in Cassel: Herrn Gronau.

in Dresden: den Herren Brockhaus, Lehrs, Posse.

in Erlangen: Herrn Zucker.

in Leipzig: den Herren Graul, von Harck, Limburger, Schmarsow, Studniczka, Voss.

in Hannover: Herrn Habicht.

in Bonn: den Herren Clemen, C. Justi (†).

in Frankfurt: den Herren Schrey, Swarzencki, von Trenkwaldt, Wolters.

in Greifswald: den Herren Lommatzch, Pernice.

in München: den Herren Boehler, Drey, von Tschudi (†).

in Nürnberg: Herrn von Bezold.

in Wien: den Herren von Auspitz, Figdor, Glück, Graf Lanckoronski, Leisching, von Schlosser, Baron Tucher, Weinberger, Graf Wilczek, Zimmermann.

in Brünn: Herrn Leisching.

in Graz: Herrn Egger.

in Prag: Herrn Bergner.

in Pest: den Herren Behr, Elek, von Terey.

in Krakau: Herrn von Ochenkowski.

in London: den Herren Adey, Agnew, Lord Balcasser-Crawford, Benson, H. Cook, L. Cust, Douglas, Duween, R. Fry, Hind, Lippmann, Maclagen, Mond, Poynter, Ricketts, Witt.

in Oxford: Herrn C. F. Bell.

in Paris: der Bibliothèque Doucet, den Herren Bertaux, Bulloz, Chalandon, Dreyfuß (†), de Foville, Girodie, Kleinberger, Baron Lazzaroni, Martin Le Roy, Sedelmeyer, Spiridon, Steinmeyer, Sulzbach.

in Florenz: den Herren Bardini, v. d. Gabelentz, Hülsen, de Nicola, Poggi, Salvadori, Volpi.

in Siena: den Herren Conte Cinughi, Conte Palmieri Nuti, Torrini.

in Rom: der Biblioteca Hertz, den Herren Sangiorgi, Simonetti, Steinmann, A. Venturi.

in Mailand: den Herren Conte Bagatti-Valsecchi, Frizzoni, Grandi, Malaguzzi-Valeri.

in Verona: Herrn Avena.

in Amsterdam: Herrn Lanz.

in Stockholm: Herrn Sirén.

in Petersburg: den Herren von Liphart, von Schmid.

in Amerika: den Herren F. J. Mather, Valentiner.

Zum Schluß möchte ich meinem Verleger, Herrn Hiersemann, auch an dieser Stelle aussprechen, wie sehr er mich durch weitgehendstes Entgegenkommen verpflichtet hat.

# I. Einleitung. Allgemeines.

## Die Truhe in Frankreich.

Die Truhe gehört zu den ältesten Möbeln der Kultur und ist von den Menschen des Südens wie des Nordens Europas gleichmäßig begehrt, verwandt und entwickelt worden. Schon zu den Zeiten des Kypseloskastens ist die Lade in der griechischen Antike bestätigt; dem Holz und der Bronze tritt im Sarkophag der Stein in ähnlicher Formung zur Seite. Diese rechteckige Längsform bietet sich gleichmäßig dem lebenden wie dem toten Menschen zum unentbehrlichen Schrein. Die Tage der Hochzeit finden in der Brauttruhe eine kostbare Illustration; für Reise- und Pilgerfahrten ist die Reisetruhe das klassische Möbel. Aber auch der ruhig abfließende Alltag braucht das Möbel als Geldtruhe, Leinentruhe, Kleidertruhe, Büchertruhe, Mehllade, Futtertruhe, Sargtruhe.

Die erste Ausbreitung dieser Truhen scheint durch das Nomadenleben des Mittelalters begünstigt worden zu sein. Es ist bekannt, daß die deutschen Kaiser des Mittelalters keine feste Residenz hatten, sondern von Pfalz zu Pfalz zogen, um die Erträge der einzelnen Provinzen an Ort und Stelle aufzuzehren und dann zu dem nächsten „Futterplatz" zu ziehen. An diesem Wanderleben nahmen nicht nur der engere Hofstaat, sondern viele Herren des Landes, Krieger und Gefolge teil. So dürfte der Holzkoffer als Reisetruhe (lat. arca, capsa, franz. bahut) eine der frühesten und verbreitetsten Formen gewesen sein[1]). Er ist naturgemäß sehr einfach und fest gewesen; seine Schönheit bestand im Eisenbeschlag und den eisernen Bändern, nicht in Malereien und Reliefs. Omnia sua secum portabant, konnte man von den Besitzern dieser Truhen sagen. Es handelte sich nicht nur um das provisorische

[1]) Viollet-le-Duc faßt, wie Havard nachwies, den Begriff des Bahut zu weit, wenn er ihn als Truhe schlechthin bezeichnet. Bahut ist nur die einfache Truhe mit gewölbtem Deckel, wie man sie heute noch als Dienstmädchenkoffer findet. Vgl. Havard, dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle, s. v. coffre.

Gerät, das wir heute in den Koffer packen, sondern aller Schmuck, alle Goldsachen, Teppiche, Kleider, Waffen, Bücher, Papiere, Kontrakte, alle diese Dinge lagen in den Coffres, der „Coffrerie", wie es von dem Gepäck des französischen Königs Charles VI. im Jahr 1387 heißt.

In Frankreich hielt sich diese Art des königlichen Wanderlebens eigentlich bis zur französischen Revolution. Denn der Adel, d. h. mindestens 300 Familien, waren dauernd gezwungen, mit den Koffern zu leben, um die Gnadengegenwart der königlichen Majestät, wo immer sie war, genießen zu können. Noch aus dem Jahr 1784 ist das Verzeichnis der Coffres von Louis XVI., die alle drei Jahre erneuert wurden, und das der Prinzessinnen, die alle fünf Jahre neue bekamen, erhalten: 69 Coffres verschiedener Größe, 26 Bettkoffer, 3 Mantelkoffer, 1 Geldkoffer, 5 Cassetten und 1 Coffre für die Diamanten. Aber die Coffres der früheren Zeit waren nicht weniger umständlich. So berichtet das Inventar Charles V. von 1380 von dreißig Koffern, das der Charlotte von Savoyen (1483) von 40 Coffres, (darunter 9 für Kleider- und Bettsachen, 7 für Bücher und Objects de piété, 13 für toilette et menage, 1 Eisenkoffer, in dem die Börsen und die kleinen Cassetten sind, die Coffrets). Die Prinzessin Catharine de Rohan, Comtesse d'Angoulême (1497) besaß sogar 116 Koffer. Manche waren bekanntlich groß genug, um einen Mann darin zu verbergen[1]). Kinder versteckten sich darin und erstickten wohl. Nicht erst in der Renaissance, schon zur Zeit der Merowinger kommt es vor, daß eine Mutter (die Königin Fredegundis) ihrer Tochter (Rigonta) mit dem Kofferdeckel das Haupt abschlägt[2]). Das früheste Datum der französischen Inventare geht bis 1316 zurück, als die Königin Jeanne von Burgund nach Reims zur Krönung ihres Gatten geht. Sie nahm 13 Coffres mit: 3 für das Bett, 2 für Matelas, 6 für Garderobe, 2 für die Demoiselles. Man nahm nicht nur die ganze Bettwäsche für die Reise mit, sondern schlief auch bisweilen im Coffre. Der ausgeleerte Coffre wurde mit Essenzen und Parfüms neu gesättigt und nahm dann die frische Wäsche auf. Der Kavalier freilich stopfte oft einfach die abgelegten Kleidungsstücke herein. Die Zärtlichkeit zu der Coffrerie ging so weit, daß im Inventar der Jehanne de Foix (1583) die einzelnen

[1]) Vgl. Cento novelle antiche XXVII; Straparola erste Nacht, Erzählung V. Decamerone 40. Erzählung Gentile Sermini: Vannino da Perugia e la Montanina (ed. Alb. Colini I, 11 ff.).

[2]) Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné du mobilier français s. v. chasse.

Koffer Namen bekamen. Die zehn Coffres dieser Dame werden Abraham, Jakob, Esau, Hiob, Moses, Aaron, David, Salomo, Lazarus und Johannes benannt.

Paris hatte schon im Jahr 1422 eine Rue de coffres beim Friedhof St. Jean. Zu den einheimischen Schreinern scheinen früh ausländische getreten zu sein; Neapel, Venedig und Flandern lieferten ihre Coffres nach Paris. Der „Coffre de noyer à la néapolitaine" war mit Elfenbein ausgelegt. Der „Coffre de Flandre" zeigte starken Eisenbeschlag. Im Inventar der Margarethe von Östreich in Brüssel 1524 ist von „7 Coffres faictz de pâte cuite, à la mode d'Italie, doréz" die Rede, Arbeiten also in Pastiglia. Im 16. und 17. Jahrhundert lieferte Venedig besonders kostbare Koffer nach Frankreich; zwei derselben, die Pierre d'Estoile 1608 kaufte, um sie dem König Henri IV. zu verkaufen, kosteten 10000 écus.

Der Hochzeitskoffer der jungen Frau mit dem trousseau de la jeune mariée zeichnete sich durch seine Größe aus; der Coffre fort, oder Coffre de Flandre, ist der eisenbeschlagene Geldkoffer mit zwei oder drei Schlüsseln und den secrets-coffrets als Einsatz.

Alle diese Koffer müssen ziemlich niedrig gewesen sein; denn sie dienten als Sitzbank, als Wartebank, als Schlafbank. Die hohe Form der Lade, die auf Füßen steht, der Prunkkasten, ist in Frankreich auf die Zeit des 16. Jahrhunderts beschränkt. Im 17. und 18. Jahrhundert verkleinert sich der Coffre zusehends wieder; er wird zum Coffret, zum Coffre de nuit.

Diese Verwendung des Coffre in Frankreich zeigt uns, wie wichtig dies Möbel dort gewesen ist, wie es das ganze Leben von der Stunde der Geburt bis zum Leichentuch begleitete, unzertrennlich von seinem Besitzer und notwendiger als der Stuhl, ja fast als das Bett, da es zur Not selbst als Bett diente. Sein Wert stieg natürlich mit den gesteigerten Bedürfnissen. Denn die Lade enthielt schließlich viele Dinge, die der primitive und bedürfnislose Mensch nicht besitzt, aber auch nicht entbehrt. Freilich berichten die Nachrichten der Inventare immer nur von Fürsten und Prinzessinnen, nicht vom Bürger und der Aussteuer der Stadtschreiberstochter.

Wenn wir von dem italienischen Haushalte eine Vorstellung gewinnen wollen, so müssen wir die Parallele hier in Frankreich, nicht aber in Deutschland suchen. Wie verschieden der Zuschnitt des Lebens an einem deutschen

und italienischen Fürstenhofe noch im 15. Jahrhundert war, ist oft beschrieben worden. Man lese die anschauliche Schilderung Kristellers im Hohenzollernjahrbuch 1899, S. 66ff., wo erzählt wird, wie die junge Barbara von Brandenburg als Braut nach Mantua geschickt und hier von ihrer Schwiegermutter zunächst einmal körperlich vorgenommen, ordentlich gebadet, frisiert und kostümiert wird; dann erst wird an Sitte und Benehmen gedacht. Frankreich wiederum steht in der Lebenskultur höher als Italien. Man merkt es der Tochter Ludwigs XII., Renata von Frankreich, deutlich an, daß sie sich in Ferrara wie in einem Barbarenlande vorkommt, wenn sie als Braut des Ercole d'Este an denjenigen der italienischen Höfe kommt, der doch als besonders prunkliebend bekannt ist[1]). Wir werden also die französischen Listen ein wenig zu reduzieren haben, um die italienische Gesamtlinie zu finden. Vor allem bedenke man, daß in Italien die dynastische Kultur im Gegensatz zu Frankreich vielfach zurücktrat. Toscana hatte keinen Fürsten, und Florenz ist im 15., ja auch noch im 16. Jahrhundert durchaus Kaufmannstadt. Neapel freilich hatte sein Könighaus und lebte von der Nähe Spaniens; Venedig lernte früh vom Orient ein gesteigertes Behagen und verfeinertes Wohnen. Mailand mag von der Nähe der französischen Grenze und von Burgund profitiert haben.

Umgekehrt haben wir aber in Italien den Vorzug, daß hier mit den Cassoni viel weitere Kreise umfaßt werden als in Frankreich. Während hier die Nachrichten und Monumente lediglich auf die höfische Sphäre weisen, bringt uns das italienische Möbel in die Stuben der Bürger und Beamten, der Kaufleute und Bauern. Jeder, der in Italien reist, empfindet mit herzlicher Teilnahme die enge Verbundenheit der verschiedenen Stände dort unten, jenes Natürlich-Menschliche, das Herren und Diener, Begüterte und Fronleute, Fräulein und Amme, Kinder und Dienstboten bei allem Signorebewußtsein ehrlich verbindet. In der Truhe haben wir ein Möbel, das alle Stände brauchen und benutzen und so an ihm ihre Verbundenheit auch äußerlich dokumentieren. Gewiß ist die Brauttruhe des reichen Hauses auch hier die kostbarste; aber auch die Nonne bekommt ihre schlichtere Lade gefüllt, wenn sie ins Kloster eintritt. Aus ihrer Betttruhe holt die Herrin Leinen und Kleider heraus, wenn ihre Magd heiratet und ihre Lade füllt, oder wenn sie nach Jahresfrist

[1]) Vgl. Bartol. Fontana: Renata di Francia, duchessa di Ferrara, Rom 1889 und C. von Chledowsky: Der Hof von Ferrara, Berlin 1910, S. 240ff.

wiederkommt, um die bevorstehende Erstgeburt anzumelden. Wie die Nonnen ihre Truhen dann meist dem Kloster vermachen, so schenken reiche Damen, z. B. jene Fürstin Paola Gonzaga aus Mantua, von der noch die Rede sein wird, der Kirche ihre Truhen.

Das wird regelmäßig der Fall gewesen sein, wenn in einer Truhe ein Leichnam aufbewahrt wurde. Solch eine Truhe befindet sich z. B. im Museum Stibbert in Florenz, wo ein Ritter in voller Rüstung, mit dem Lederpanzer und Stiefeln in einer Holzlade liegt. Mir fiel die Truhe wegen ihres Formates auf; sie war länger als die andern, aber sehr schmal. Sie war seit Jahren nicht geöffnet, und die Beamten waren nicht weniger erstaunt als ich, als sich dieser seltsame Inhalt offenbarte. Hat eine vornehme Frau ihren toten Gatten oder Geliebten in dieser Lade mit sich geführt? Sicher war das nicht ein vereinzelter Fall!

Wie in Frankreich, so hat auch in Italien die Truhe bis tief ins Barock und Rokoko zu dem Hauptmobiliar des Hauses gehört. Noch in der Gegenwart sind, wie übrigens auch in Deutschland, diese geräumigen niedrigen Truhen sehr beliebt zum Schmucke der Vorräume, der Bildergalerien, als Behälter für Leinen, Teppiche, Geräte. Im alten Schloß neben der Villa Lante bei Viterbo sah ich eine erst vor zehn Jahren hineingestellte Festtruhe; auf der Front war das Bild der sogenannten Adimarihochzeit in der Florentiner Akademie verkleinert kopiert.

Die klassische Zeit für dies Möbel ist aber die des Trecento, des Quattrocento und der ersten Hälfte des Cinquecento. So prunkvoll und mächtig die geschnitzten schweren Truhen der Spätrenaissance und des Barock auch wirken, sie leben schon im Zwang und der Starrheit eines festen Typus und können sich mit den vielgestalteten, immer neu sich steigernden Formen der früheren Zeit nicht vergleichen lassen. Sowohl die Malerei wie die Stuckreliefs hören nach 1530 auf; es wird dann nur noch die geschnitzte oder eingelegte Front gebildet und in den Darstellungen tritt der Ausdruck persönlichen Lebens vor der Manifestation pathetischer Typik zurück. Die Novelle und das Genre verschwinden vor dem kanonischen Mythus; an Stelle der frischen Improvisation sprechen Hexameter und Alexandriner. Auch die frische Farbigkeit des Quattrocento ist später verpönt; die Einheit des Möbels ist dann wichtiger als der Rhythmus seiner Teile. Gewiß entspricht eine solche Entwicklung durchaus der stilistischen Wandlung des Gesamtempfindens.

Diese Spätzeit ist in unserm Buche nur in wenig Proben vertreten. Wir begrenzen unsere Aufgabe nicht nur, um der Fülle Herr zu werden. Die späte Truhe führt keine persönliche Sprache mehr. Wir aber suchen die intime Hauskunst und ihr unmittelbares Bekenntnis in der Frische und Heiterkeit, wie sie in den höchst gesunden und überaus schöpferischen Zeiten der Frührenaissance überall zu spüren ist.

Wir hoffen, mit der Darstellung nicht nur dem Historiker, sondern auch der Gegenwart zu dienen. Denn das Maschinenzeitalter hat nun glücklich auch unsere Möbel ergriffen und ihnen den Fluch der Unpersönlichkeit aufgezwungen. Man rühmt diese Sachlichkeit. Aber „il mobilio è come la forma, nella quale le diverse classi dei secoli passati hanno stampato la impronta, per tramandare la loro immagine ai secoli avvenire. I mobili costituiscono l'anima della casa" (R. Erculei im Vorwort des Katalogs der römischen Ausstellung alter Möbel, 1885).

## II. Das florentiner Zimmer der Frührenaissance.

Das italienische Zimmer der Frührenaissance können wir uns heute nicht nur nach den literarischen Quellen noch gut vorstellen. Die Räume sind ja noch vorhanden, der Gesamtcharakter ihres Schmuckes und ihrer Ausstattung, selbst der Zusammenklang aller Einzelheiten zu einem Ganzen ist noch vielfach wiederzufinden. Wer ist durch die vielen Padiglioni der ethnographischen Jubliäumsausstellung in Rom 1911 gewandert, ohne zu staunen über die Beredsamkeit der alten Räume Italiens, die hier in getreuer Kopie errichtet waren und das Bürgerhaus, die Amtsstube, die Schloßkemenate, das Schlafzimmer des 15. und 16. Jahrhunderts in vielen und so verschiedenen Formen vorführten! Wer diesen Rekonstruktionen mißtrauen will, der kann sich an die Darstellungen der Innenräume auf den alten Bildern halten. Denn obwohl die italienische Malerei durchaus auf der menschlichen Figur aufgebaut ist und nicht Porträts von Innenräumen im Sinne der Altniederländer und Altdeutschen gibt, so kommt doch in den florentiner, umbrischen und venezianer Bildern der Frühzeit so viel von der Ausstattung der Räume mit auf die Tafel und das Fresko, daß wir sehr vollständig orientiert werden. Das Gute ist, daß die Hauptsache, der Raum als Ganzes, seine Decke, seine Wände, sein Kamin, seine Fenster, sein Licht u. dgl. nur gewaltsam verändert und entstellt werden kann. Schlösser, wie das Kastell von Bracciano bei Rom, um nur ein Beispiel zu nennen, geben die Gesamtanlage und -ausstattung solcher Herrensitze aus der Zeit um 1460 sehr treu wieder. In Florenz bietet heute der von Elia Volpi so fein und vorsichtig restaurierte Palazzo Davanzati für das Trecento das beste Beispiel, während Stefano Bardinis Torre del Gallo das Quattrocento illustriert. Wer sich mit solchen Räumen vertraut gemacht hat, findet dann auch für Reste, wie sie aus dem alten Centro di Firenze in das Museo S. Marco gekommen sind, den alten Zusammenhang wieder. Schiaparellis „Casa fiorentina", von der leider erst der erste Band vorliegt, bietet bis jetzt die beste und letzte Darstellung der Renaissance-Ausstattung des florentiner

Hauses[1]). Walter Bombes Buch über den florentiner Hausrat wird unser Wissen allerdings noch bedeutend vermehren, ähnlich wie es Ludwigs leider so früh abgebrochene Arbeiten über das venezianer Haus getan haben.

Jeder Palast hatte mindestens ein, oft alle Zimmer ausgemalt[2]). Die Regel war ein breiter Wandfries unterhalb der Balkendecke, der in frühester Zeit ein geometrisches Muster zeigt, dann ornamentale Blätter, Blumen und Wappen, also eine Laube oder ein Paradies vortäuschend[3]), das an den kühlen Sommerhain erinnerte und in Leonardos Deckenmalerei in der Torre delle Asse, in Correggios Fresken für die Äbtissin in Parma, in Raffaels Psychesaal, an den Decken der Villa Belcaro bei Siena oder in den Fresken der Villa Imperiale bei Pesaro seine letzte Steigerung und Entwicklung erlebt hat. Bisweilen aber wurde schon früh dies Blumenleben von der Novelle verdrängt. Im Palazzo Davanzati befindet sich hier der Roman der Schloßherrin von Vergi, den Walter Bombe gedeutet hat; aus Palazzo de' Tori sind Bruchstücke des Romans Tristan und Isolde in das florentiner Museo S. Marco gebracht worden. Dazu kamen dann in den größeren Sälen Einzelfiguren an der Hauptwand oder zwischen den Fenstern, die tief herunter gingen. Diese Reihe beginnt schon im Anfang des Trecento mit Giottos Uomini famosi im Neapeler Castello dell' Ovo. Giottino malt Ähnliches im Palazzo Orsini in Rom. Dann folgen die bekannten Cyklen in Florenz (Palazzo Medici, Pal. Peruzzi, Villa Legnaia), in Perugia der Palazzo Baglioni, in Padua der der Vitelliani. Außerdem findet man auch historische Scenenbilder oder figurenreiche Allegorien. Zunächst Votivbilder, ein Fürst vor der Madonna kniend. Eine frühe Allegorie ist die der Verità und Menzogna von T. Gaddi in der Mercanzia gewesen. Eine Verbindung von Allegorie und Porträt geben Botticellis Tornabuonifresken in der Villa Lemmi (heute im Louvre) von 1486. Von Mythologien erwähne ich die in der Villa Spedaletto bei Volterra, die Botticelli, Filippino und Ghirlandaio für Lorenzo Medici ausgemalt haben[4]), und den Bacchantentanz in Villa Arcetri von Pollaiuolo.

---

[1]) Attilio Schiaparelli: La casa fiorentina e suoi arredi nei secoli XIV e XV. Volume primo. 300 Seiten mit 174 Abbildungen. Firenze, Sansoni, 1908.

[2]) Dante Vita nuova cap. XIV; Boccaccio Decam. Giorn. VIII, nov. 9.

[3]) Vgl. den Fries in der Casa Macchiavelli, den Schiaparelli S. 149 abbildet, ebenso S. 153.

[4]) Vgl. l'Arte 1900, p. 146 und Vasari III, 258.

Nun hatte schon Leon Battista Alberti geraten, den unteren Teil der Wände mit einem Holzgetäfel zu umgeben, das im Winter Wärme spende und im Sommer doch nicht heiß sei. Vermutlich meinte er diesen Vorschlag aber nur für die kleineren Räume, denen auf diese Weise Behagen, Intimität und Wohnlichkeit gesichert wurde. Dieses Getäfel ist die vielbesprochene Spalliera. Sie läuft fest an der Wand um und dient den an sie herangerückten Möbeln, dem Bett, der Truhe usw. als Rückwand. Außerdem nannte man auch die auf einer langen Bank als Rücklehne errichtete Holzwand Spalliera. Diese Spalliera trug durchaus architektonischen Charakter; sie war in die Struktur des Zimmers organisch hineingearbeitet. Pilaster teilten die Füllungen, die meist Intarsia enthielten. Das glänzendste Beispiel haben wir in Ghirlandaios Fresko der Geburt der hlg. Anna im Chor von Sa Maria novella in Florenz. Da sieht man die Höhe, den Schmuck und den streng perpendikulären Charakter der Spalliera, an die das Bett der Wöchnerin herangeschoben ist, so daß die Spalliera für dies den Superiore bildet. Nun meint Schiaparelli, daß in die Füllungen dieser Spallieren auch gemalte horizontale Bilder eingelassen gewesen seien, z. B. die berühmten Nastagiobilder der Casa Pucci in Florenz (s. Katalog Nr. 397 ff.) oder J. Sellaios vier Trionfi in S. Ansano bei Fiesole (Kat. Nr. 372 ff.). Diese und ähnliche Bilder, z. B. Botticellis Verleumdung des Appelles, die sog. Adimarihochzeit der florentiner Akademie, Piero della Francescas Architekturbilder und viele Bilder Bartolommeo di Giovannis, sind nämlich zu groß, als daß sie an Truhen hätten angebracht werden können. Wo haben solche Bilder, deren Format sich im Anfang des 16. Jahrhunderts noch steigerte, gesessen? Frei an der Wand aufgehängt waren solche Gegenstücke oder Serienbilder auf keinen Fall. Sie müssen als Supraporten oder direkt über der Spalliera so aufgesetzt gewesen sein, wie das Puttenrelief auf Ghirlandaios oben genanntem Fresko. Die hier angebrachten Bilder waren nicht lose gerahmt, sondern durch eine flache Organisation verbunden; man nannte diese Bilder Cornici. Diese konnten sehr hoch sein und bis zur Decke reichen; es sind Längsbilder von etwa 60 cm bis 1 m Höhe.

Es gab auch gemalte Spallieren. Von einer solchen spricht Vasari in der Vita Pesellos und Antonio Billi als Arbeit Giuliano Pesellos in der Casa des Pier Francesco Medici; aber da sind gemalte Füllungen, nicht Querbilder gemeint. Das horizontale Format ist mit der Spalliera nicht in Einklang zu bringen.

Nun sagt freilich der Canonico Salvino Salvini, der um 1700 lebte, er habe das Bild der Adimarihochzeit (2,80 × 0,63 m!) noch an seinem originalen Platz gegesehen „collocata nel mezzo d'un' antica grandiosa spalliera di legno ornata d'intagli e dorature" (Schiaparelli S. 167f.). In diesem Fall muß ein Getäfel mit breiten Füllungen gemeint gewesen sein oder eine Wand mit kleinen quadratischen Feldern, von denen etwa drei horizontal nebeneinander liegende Felder den Platz für ein Längsbild abgegeben haben. Intarsia und Bild schließen sich aus. Auch im Studio des Herzogs von Urbino war Intarsia und Bild säuberlich geschieden; unten Intarsia, oben die Bilder.

Hier ist nicht der Ort, ausführlich über die Kultur des Holzes in Italien und die Steigerung seiner Vorzüge in der Intarsia zu sprechen. Das entforstete Italien hat darin weit Höheres geleistet als das waldreiche Deutschland. Die Renaissance hat sich nicht damit begnügt, den Dekor auf die zufällige Maserung und die Selbstmusterung des geschnittenen Brettes zu beschränken. Sie drängte auch nicht zur Politur, weil der stumpfe Charakter des Holzes einen trefflichen Gegensatz zu andern glatten Materialien, wie zur Bronze und zum blankgeriebenen Marmor bot. Auf der intensiven Pflege des Holzes beruht es, wenn Italien von je die besten Geigen (nicht nur in Cremona) gebaut hat. Die Sparsamkeit der Holzbestände zwang zur Steigerung der Qualität. Nuß mit Legno bianco ist die klassische Paarung.

Diese Intarsia herrscht an der Unterwand. Berührung durch Hände und Rücken der hier Sitzenden ist ihr nicht gefährlich; selbst Stöße bringen noch keinen Schaden. Intarsiawände sind kostbarer als bemalte Bretter. Wie hätte man zudem sich mit dem Rücken an eine Entführung Helenas anlehnen mögen! Alle diese gemalten Sachen gehören dahin, wo keine Berührung ihnen Gefahr bringen konnte; freilich müssen sie auch wieder so niedrig gehangen haben, daß man die kleinfigurigen Darstellungen gut sehen konnte.

Die Cornicebilder der Oberwand nennt Vasari auch Tavolati sovrastanti. In Lorenzo Magnificos Camera im Palazzo Medici waren sechs Bilder als Cornici über der Spalliera und dem Bette gemalt: (42 Braccia lang, 3½ Braccia hoch); hier sah man drei Bilder della rotta di S. Romano, ein Bild mit dem Kampf des Drachen und Löwen, dann ein Bild mit der Geschichte des Paris von Uccello und eine Jagd von Francesco Pesellino (cf. Vasaris Vita Dellos). Für die Casa Barto-

lini malte Uccello vier Schlachtenbilder, von denen sich noch drei (Uffizi, Louvre, London) erhalten haben. Für das Studio in Urbino hat Bombe die Verteilung und den Platz der 28 uomini famosi, die heute im Louvre und im Palazzo Barberini in Rom noch erhalten sind, genau nachgewiesen. Auch die Bilder Mantegnas, Peruginos und Lorenzo Costas im Studio der Isabella in Mantua waren an dieser Stelle in die Wand eingelassen. Schiaparelli zählt eine große Zahl mythologischer Darstellungen solcher Cornici auf. Von drei Herkulesbildern im Palazzo Lorenzo Magnificos heißt es, daß sie je sechs Braccia im Quadrat maßen. Von allgemein bekannten Bildern erwähne ich: Botticellis Primavera und die Geburt der Venus, Signorellis Panbild, Botticellis Venus und Mars, die Bilder der stehenden Liebesgöttin in Berlin von Botticelli, von Lorenzo di Credi in den Uffizien und Costas Venusbild in Pest. Hier sah man ferner auch Prospektbilder mit der Ansicht des florentiner Doms, des Baptisteriums und der Piazza de' Signori, geographische Karten, den Mappamondo, Arazzi und Mosaik. Auch Piero di Cosimos Hylasbild bei Herrn Benson in London gehört hierher.

Wir haben die großen Cornicebilder aus unserer Betrachtung ausgeschlossen; dagegen haben wir die schmaleren Längsbilder mit aufgenommen, da sie im Stil mit den Cassonebildern zusammengehören. Der Katalog bringt jedesmal einen Hinweis, wo es sich nicht um ein Truhenbild handelt. — Ebenso finden sich in unserm Katalog viele Einsatzbilder, die in Möbel eingelassen waren, als Füllungen von Schränken namentlich. In dem Kapitel: „Bemalte Möbel" wird darüber ausführlich gehandelt.

Nun war es selbstverständlich, daß die bemalten Möbel, die auf dem Fußboden standen, sich in ihrem Charakter dem der Oberwand anzupassen hatten. Unter diesen Möbeln ist das häufigste und das niedrigste die Truhe.

Wir sahen, daß in dem Florentiner Zimmer der Frührenaissance alles seinen festen Platz hatte. Es wurden damals nicht wie heute fertige Bilder gekauft und irgend wohin gehängt, sondern für eine leere Stelle im Zimmer wurde ein Bild in Auftrag gegeben, für einen bestimmten Platz, ein bestimmtes Licht, eine bestimmte Nachbarschaft, oft als bestimmtes Gegenstück. Auf diese Weise verriet solch eine organisierte Wand dasselbe Gefühl für Ordnung, Rhythmus, Lebhaftigkeit und Ruhe wie der wohldurchdachte Wandschmuck jeder Kapelle oder Sakristei. Unsere

Eltern hingen ovale schwarze Rahmen über das Sofa mit dem Bilde ihrer Eltern oder dem Konfirmationsspruch. Wir meiden solches Potpourri, sind aber dadurch unpersönlich, allgemein und ängstlich geworden. Das florentiner Zimmer der Frührenaissance ist ein lebendiges Gerüst; organisch und doch sehr persönlich ist die Sprache jeder Wand.

Über die Stimmung solcher einheitlich verzierten Räume braucht nach dem Bisherigen nicht noch besonders Rühmens gemacht zu werden. Es sei aber an eine interessante Schilderung eines Zeitgenossen von Rabelais, Louis Vives, erinnert, der 1532 in seinem Dialogus ein chambre à coucher beschreibt, das mit Tappisserien und Bildern geschmückt gewesen sei. Hier habe man neben der Madonna einen Narciß, einen Euryalus, Adonis und Polyxena gesehen. „Die Schönheit dieser Bilder soll den Frauen helfen, schöne Kinder zu empfangen und zu gebären“[1]).

[1]) Vgl. E. Bonnafée, études sur la vie privée de la Renaissance, Paris 1898, S. 106.

# III. Der Cassone.

## 1. Der Name und die Grundform.

Schiaparelli sucht (l. c. S. 294 ff.) nachzuweisen, daß Vasari im Irrtum gewesen sei, wenn er die Brauttruhe des 15. Jahrhunderts Cassone nannte. In vielen Documenten heißt in der Tat dies Möbel Forziere, ein Name, der also keineswegs, wie man zunächst denken sollte, auf die eisenbeschlagenen Truhen beschränkt war. Cassone sei dagegen der Terminus für die großen Truhen des Quattrocento und Cinquecento vom Schlage der Berliner Medici-Strozzi-Truhe, die nicht mehr eine Sitzbank, sondern ein Schaustück von monumentaler Höhe ist. Den Aussagen der Dokumente stehen aber die Zeugnisse der Novellen des Trecento und Quattrocento (Boccaccio, Sacchetti, Ser Giovanni Florentino, Sermini, Bandello) gegenüber, in denen das Wort Cassone im Sinn der niedrigen Truhe gebraucht wird. Nur dann wird es z. B. verständlich, wenn dieser Cassone einmal (bei Sermini in der Novelle: Vannino da Perugia e la Montanina) mit einem Sarg verwechselt wird. Wie dem aber auch sei, wir bitten jedenfalls um die Erlaubnis, den alten Namen Cassone weiterhin auch für die Truhen des 14. und 15. Jh. beibehalten, und ihn für das Möbel überhaupt verwerten zu dürfen; er hat sich so stark eingebürgert, daß dieser „Irrtum" Vasaris in demselben Maße eine Tatsache geworden ist wie sein „Stile gotico". Das Wort Cassone weist sprachlich lediglich darauf hin, daß wir es mit einer großen Cassa zu tun haben. Die Bezeichnungen wechseln zudem in den Provinzen. In Venedig ist der Ausdruck Forziere jedenfalls nie üblich gewesen, sondern Arca, Arcella. Der Name Forziere dagegen weist sprachlich auf die Besonderheit starker Armierung, Eisenbeschlag, Bänder und Knöpfe hin. Das ist eine Eigenart, die den französischen und deutschen Truhen im allgemeinen viel stärker anhaftet als den italienischen. Hier ist der Eisen- und Nägeldekor eine Besonderheit der ganz frühen Zeit (eine solche Truhe sieht man z. B. auf Taddeo Gaddis Bild: „Der

Traum des Papstes, der den Lateran vom hlg. Franz gestützt sieht" in der florentiner Akademie), während der Cassone des Quattrocento, vor allem der Brautkoffer dieses und des folgenden Jahrhunderts einen ganz andern Charakter hat. Es kommt ja oft vor, daß ein Objekt allmählich aus seinem Namen herauswächst und einen Charakter annimmt, den das ursprüngliche Wort nicht nur nicht enthält, sondern geradezu leugnet. Die Mehrzahl der Truhen, die hier vorgeführt werden sollen, haben einen heiteren, festlichen, prangenden Charakter. Von Geld und Diebstahl ist da nicht die Rede, wohl aber von Hochzeitsfesten und Liebesgedanken.

Eine Teilung von Schautruhe und Nutztruhe, von Festtruhe und Betttruhe ist heute nicht mehr durchzuführen. Gewiß, bei den großen Prunkstücken des 16. Jahrhunderts ist es klar, daß sie als Schaustücke in der Sala oder Anticamera und nicht neben dem Bett gestanden haben. Aber dem Quattrocento ist der Unterschied zwischen Gebrauchsstück und Schaustück noch fremd. Enthielt die Brauttruhe die Wäsche und Bettwäsche der jungen Frau, so lag nichts näher, als diesen Koffer neben das Bett ins Schlafzimmer zu stellen, auch wenn er schön verziert war. Die zahllosen Wochenstubenbilder des Trecento und Quattrocento zeigen uns, wie diese Truhen neben dem Bett standen. Freilich ist die eigentliche Betttruhe, wie z. B. das im Palazzo Davanzati in Florenz stehende Bett aus dem Quattrocento beweist, nicht mobil, sondern ein fester Kasten, um das Bett gezimmert; daneben kommen auf den Bildern aber ebenso viele mobile Truhen vor. Wir müssen bedenken, daß die Camera di letto in der Renaissance keineswegs ein Zimmer zweiten Grades war, sondern eher das allerwichtigste, wie später das Schlafzimmer Louis XIV. in Versailles. Freilich nicht, um das Lever und Coucher zu einer Staatsaktion zu machen, sondern weil das eheliche Zimmer der Schoß der Generationen ist und nur in diese Intimität die lieblich feinen, amoureusen Anspielungen so vieler Truhenbilder passen. Dazu kommt, daß diese Cassoni den Goldschmuck der Aussteuer — noch heute das Wichtigste in Italien! — und bisweilen auch das Geld und den Dolch des Hausherrn bargen — Dinge, die man nachts neben sich zu haben wünschte. Auf Pesellinos Predellenbild mit dem Antoniuswunder in der Florentiner Akademie sieht man den Erben an der geöffneten Truhe die Goldstücke zählen. In dem Bild Francesco Brizzis da Bologna (Bologna, Pinacoteca Nr. 290): „Ariadne und Bacchus" sitzt die verlassene nackte Ariadne vor der geöffneten Brauttruhe, in der die goldenen Gefäße liegen. Zahl-

lose Novellen erzählen vom Überfall eines Liebespaares, wobei dann die Waffe sofort zur Hand ist. Leider haben die meisten Cassoni heut nicht mehr ihre alten Einsätze; nur das Goldkästchen findet sich noch häufig. In jener Sammlung bei Bardini, von der das Vorwort spricht, waren noch viele komplizierte Schubfächer und Geheimkasten zu sehen. Die kostbare Venezianer Truhe des Berliner Kunstgewerbemuseums (Katalog Nr. 751) hat noch ihre alten Abteilungen in verschiedenstem Format. Ich habe etwa 600 Truhen aufgeklappt und in etwa 400 noch Einsätze gefunden. Nur die Truhen des Trecento waren ungeteilt; freilich, genügt da der Bestand, um ein sicheres Urteil zu fällen?

Das Format der Truhen ist, wenn man näher zusieht, ungemein verschieden; zugrunde liegt der rechteckige Längskasten, der etwa 160—180 cm lang, 50 cm hoch (ohne die Füße) und 40 cm tief ist. Vermutlich hat der Rock der Frau, der ohne Knick hereingelegt werden sollte, die Länge ursprünglich bestimmt. Die Tiefe des Kastens richtete sich nach der Länge des Arms, der darin zu suchen hatte. Früh kam man darauf, die Standtruhe mit Füßen, Knöpfen und Klauen zu versehen, um die Benutzung zu erleichtern. Diese Füße fehlten bei Reisetruhen. Sie sind heute oft verschwunden oder ersetzt durch anspruchsvollere Formen.

In dem Breitformat verrät sich das Möbel als erster Renaissancegast. Alle Gotik ist vertikal; die Spalliera verrät deutlich noch ihre Herkunft aus dem gotischen Bretterprinzip. Die Truhe lebt von der horizontalen Fläche. Vorderwand, Deckel, selbst die Seitenteile sind liegende Rechtecke. Daraus ergibt sich, daß ihr Frontdekor von links nach rechts abläuft, und dem Gesetz des Neben- und Nacheinanders folgt. Es liegt hier also ähnlich wie bei der Predella. Auch diese ist niedrig, horizontal; dazu meist geteilt. Sie fordert die Episode, das Einzelspiel heraus, während das Altarbild die Wucht typischer Hauptsätze vorträgt. Dem Altarbild entspricht im Zimmerschmuck die Oberwand mit den Cornicebildern; unten in den Truhenbildern flüstert es, da rauscht das Märchen der feinen Phantasie. Die Intimität des Raumes erfordert es, daß alles in den Dialekt der Besitzer und der Gegenwart umgeformt wird. Es ist keineswegs Naivität und Unwissenheit, wenn Helenas und Medeas Schicksal an den Arno verlegt wird. Aus dem Platz, an dem die Truhe steht, ergibt sich der Charakter ihres Dekors.

## 2. Der gemalte Cassone.

Daß der nackte und rauhe hölzerne Truhenkasten in jedem Fall des Dekors bedurfte, leuchtet ohne weiteres ein. In dem Kapitel über die Entwicklung der Truhenmalerei wird nachgewiesen, in wie verschiedener Weise sich die einzelnen Provinzen an diese Aufgabe gemacht haben. Während nun Frankreich in seiner geschnitzten Truhe des 16. Jahrhunderts zu der geschnitzten Truhe des italienischen Cinquecento eine Parallele bietet, ist die gemalte Truhe eine Besonderheit Italiens; auch Deutschland und Spanien haben nichts Entsprechendes aufzuweisen. Das mag zunächst mit der allgemeinen Frische zusammenhängen, mit der man damals in Italien an alle Möbel heranging und sie neu formte. Das ganze Gerät des Hauses erfuhr ja damals eine völlige Neuprägung. Aber überraschen muß die Tatsache, daß mehr als drei Viertel dieser Bilder ihren Stoff der Profanwelt entnommen haben, mehr als die Hälfte der Antike. Das läßt sich mit allgemeiner Illustrationsfreude nicht erklären. Vielmehr sucht sich hier die neue Welt, die die Humanisten entdeckten, einen Platz, wo sie zu Worte kommen kann. Wie hoch muß der Zauber und Segen der Antike empfunden worden sein, wenn man mit Vorliebe aus ihr für den Brautkoffer den Stoff entnahm! Die Liebessagen der antiken Welt feiern hier eine einzigartige Auferstehung. Die Schönheit ihres inneren Gehalts, die tiefe Menschlichkeit und das Schicksalsreiche dieser ewig gültigen Bekenntnisse und Deutungen traf die jungen Renaissancemenschen mit ganzer Breite. In dankbarster Freude stellten sie ihr Schlafzimmer unter den Schutz Aphrodites; mit dem Enthusiasmus, der uns Heutige etwa auf dem Gymnasium für alles Heidentum ergreift, bekannten sie sich zu der Welt Ovids und Homers.

Vasari hat es uns in der viel zitierten Stelle der vita Dello Dellis ausdrücklich bezeugt, daß Ovid die meisten Fabeln geliefert habe. Dieser Bericht bleibt auch dann wichtig, wenn wir hören, daß Dello mit diesen Arbeiten nichts zu tun hat. Der Passus (Vasari ed. Mil. II, S. 148ff.) lautet wörtlich: Usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in su i cantoni e talora altrove si facevano fare l'arme, ovvero insegne delle casate. E le storie che nel corpo dinanzi si facevano erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, ovvero storie raccon-

tate dagli storici greci o latini; e similmente cacce, giostre, novelle d'amore ed altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il di dentro poi si foderava di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo ed altre cose preciose. E che è più, si dipignevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno; ed altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziando i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano senza vergognarsi, come oggi molti farebbero, di dipignere e mettere d'oro simili cose.

In den folgenden Abschnitten sagt Vasari, daß diese farbigen Cassoni später — er meint seine eigene Zeit — von den geschnitzten und eingelegten Truhen verdrängt worden seien. Seine Worte gelten aber nicht für die Zeit Dellis allein; der um 1550 schreibende Schriftsteller sieht das ganze Quattrocento als Einheit vor sich und in seiner Erinnerung tauchen die farbigen Gesamtbilder jener bemalten Zimmer des 15. Jahrhunderts auf, in denen die Wände eine einheitliche Dekoration in den bemalten Truhen, den Spallieren und Cornici zeigten, in denen auch Superiore und Postergale des Bettes mit Bildern geschmückt waren.

Die Angaben Vasaris über die Dekoration der Front, Seiten- und Innenteile dieser Truhen haben sich durchweg bestätigt. Auf fast jeder Truhe waren irgendwo Impresen angebracht, am häufigsten und regelmäßigsten die Wappen der Gatten. Waren die Seitenfelder durch andere Darstellungen besetzt, so hatten die Wappen an den Eckpfosten Platz; dabei scheint in der Regel das des Mannes rechts, das der Frau links angebracht gewesen zu sein. Zu den Familienwappen tritt das der Heimatstadt. Der Deckel trägt außen selten eine Verzierung, da die Truhe ja als Sitzbank diente; im Innern dagegen kommen sowohl dekorative Malereien, die den Stoffmustern nachgebildet sind, wie auch Tuch- und Samtbespannung vor. Auch vertraute man der Heimlichkeit dieser Innendeckel, die kein Unberufener zu lüften hatte, das erotische Thema der nackten Gatten an.

In der Regel haben zwei Cassoni ein Pendant gebildet und diese Zweisamkeit gibt die reizvollste Gelegenheit zu Contrast, Ausspielung und Confrontierung. Bei fürstlichen Hochzeiten, wie der der Prinzessin Paola Gonzaga in Mantua,

kommen sogar Doppelpaare vor, die aber unabhängig von einander geschmückt sind. Da sich die beiden Frontbilder irgendwie zu entsprechen hatten, wird mit großem Scharfsinn eine Correspondenz gesucht, nach dem Schema von Ursache und Wirkung, Hoffnung und Erfüllung, Gefahr und Erlösung. Oder es wird die männliche Welt zur weiblichen in Kontrast gestellt. Leider ist heute oft nur noch die eine Truhe erhalten und dann ist es schwer, in solchen Fällen den spezifisch symbolischen Sinn zu eruieren. Gedankenlos ist aber nichts und nur geplaudert hat man nie; alles hatte Sinn und Bezug.

Die Kostbarkeit solcher Truhen erklärt es, wenn sie für die Reise wieder in besondere Kasten verpackt wurden. Eine geringe Rolle spielte der Schlüssel, das Schlüsselloch und das Schloß selbst. In der Regel sticht man einfach durch den Dekor oder die Profilierung das kleine Loch aus; der eiserne Haken des Deckels faßte dann im Innern, also unsichtbar, die Zunge des Schlosses. An den Seitenwänden werden in der Mitte der Füllung Traggriffe angebracht, die meist so schmal sind, daß gerade eine Hand hineinfassen kann. Die Rückseite wurde selten dekoriert, denn der Cassone stand ja an der Wand.

Die Bemalung der Front drängt zur ungeteilten Vorderwand. Im Trecento ist die Dreiteilung die Regel; daneben finden wir auch Vierteilung, für Toscana z. B. in einigen Nonnentruhen aus Sa Maria nuova in Florenz. Bei diesen schlichten Nonnentruhen kommt sogar die fünfteilige Front vor. In Siena hält sich die Dreiteilung der Front besonders lange. Auch in Rom bleibt die Dreiteilung beliebt, sie steigert sich hier bis zur Sechsteilung. Zwei- und dreigeteilt bleibt die oberitalienische Truhe, namentlich in Verona, bis ins Cinquecento. Hier spielt, wie wir unten sehen werden, der Tondo eine große Rolle. — —

Bevor wir nun an die Entwicklung der Truhe und ihres Dekors in den einzelnen Schulen herangehen, müssen wir nach der geistigen Bereitschaft fragen, in der die Besitzer der Truhen lebten, die, wie oben angedeutet, hier eine Sättigung ihrer humanistischen Welt erwarteten. Woher nahm man aber den Stoff zu all diesen antiken Truhenbildern? Wie kamen die Menschen damals dazu, die Sagenwelt der Griechen und Römer so lebendig zu besitzen, daß die ihr entlehnten Bilder am Hochzeitstage allgemein verstanden wurden? Darauf sucht das nächste Kapitel eine Antwort zu geben.

# IV. Die literarische Grundlage und die Vermittler der antiken Stoffe.

## 1. Boccaccio, Petrarca, Dante.

Vasari sagt in der oben genannten Stelle, daß *Ovid* die Hauptquelle für die Truhenbilder abgegeben habe. Eine Prüfung von mehr als 800 Truhenbildern ergab, daß auch hier wieder der früher so oft verdächtigte Vasari in der Hauptsache richtig geurteilt hat. Nur muß man bedenken, daß zu der Zeit, als die Truhenmalerei begann, weder ein gedruckter Ovid noch Holzschnitte zu seinen Hexametern existierten. Die Quellen müssen also noch wo anders gesucht werden als in den paar geschriebenen Ovidhandschriften und in dem lebendigen Fluß der Tradition, in der das antike Erbe in den vornehmen Häusern fortlebte. Dazu kommt, daß zwar viele, aber doch nicht alle Stoffe bei Ovid zu finden sind; nicht nur alles Christliche scheidet selbstverständlich aus, sondern auch viele antiken Darstellungen sind erst in zweiter Stelle bei Ovid zu finden; sie sind zunächst durch andere Vermittlungen zu den Ohren der Humanisten und Gebildeten gelangt. Ovid ist gewissermaßen als nom de guerre anzusehen. Auch Bernardino da Siena nennt in seinen Strafpredigten, wenn er vor der Lektüre antiker Klassiker warnt, vor allem Ovid (vgl. Vespasiano Bisticci: Vite degli uomini illustri del Quattrocento, deutsche Ausgabe von Schubring, Jena 1914, S. 128, Anm. 2.) Und ebenso sagt Savonarola in der XIX. Predigt (prediche ed. Gius. Baccini, Florenz 1899, S. 401): „Tu direi, Ovidio Metamorphoseos è pure buono. Io ti rispondo: Ovidio fabuloso, Ovidio pazzo!" Ähnlich klingt das Wort Savonarolas über Mars und Vulcan in den Predigten über das Buch Ruth, das E. Schäffer (Von Bildern und Menschen der Renaissance, Berlin 1913, S. 8) erwähnt: „Keine Kaufmannstochter macht Hochzeit, ohne ihre Aussteuer in einer Truhe zu verwahren, die nicht mit heidnischen Geschichten bemalt wäre; so lernt die neuvermählte Christin den Trug des Mars und Vulcanus' Listen eher kennen als die berühmten Taten heiliger Frauen in den beiden Testamenten."

Es scheint zunächst *Boccaccio* gewesen zu sein, der durch seine „Genealogia deorum" und die beiden kleinen Schriften „de viris illustribus" und „de claris mulieribus" die eigentliche Masse des Stoffes zuerst vermittelt, genauer gesagt, die humanistischen Kreise, die Gebildeten jener Zeit mit antiken Erzählungen vertraut gemacht hat, so daß die lieben schönen Geschichten der alten Welt bald herzlich und allgemeiner bekannt waren[1]). Denn wenn es sich auch nicht um das Gemeingut aller Kreise gehandelt hat, den Bestellern und Besitzern der Truhen, den Hochzeitsgästen und Freunden des Hauses müssen die hier gemalten Fest- und Fabeldarstellungen durchaus verständlich gewesen sein, ohne daß jedesmal der Erzieher der Söhne zur Deutung herangenötigt worden wäre.

So kraus und überfüllt uns Heutigen die Genealogia deorum vorkommen mag, jener Zeit war sie das Buch der wiederentdeckten, geweihten, nationalen Sagen und Märchen. Lag es auch noch nicht gedruckt vor, so sorgten doch schon im Anfang des Quattrocento öffentliche Vorlesungen und Vorträge über Boccaccio dafür, daß die Verwandlungen der Götter, die Listen und Segnungen der Himmlischen bekannt wurden. Am stärksten von Boccaccios Büchern hat, nach den Truhenbildern zu urteilen, das Buch über die berühmten Frauen gewirkt, dessen Erzählungen sich ja auch für Brauthymnen besonders eigneten. Hier finden wir (Ital. Ausgabe, Venedig 1558) die Historien der Camilla (44), Cloelia (61), Dido (47), Europa (14), Hypsipyle (21), Helena (41), Hippo (62), Lavinia (47), Lucrezia (55), Procris (33), Penelope (45), Porzia (96), Rhea Sylvia (53), Thisbe (16), Veturia, Virginia (69). Die antike Mythologie liegt den Italienern des 15. wie des 20. Jahrhunderts gerade so nahe, wie uns Deutschen die Grimmschen Märchen. Boccaccio hat mit diesen Stoffen den Erzählungsbesitz der Italiener nationalisiert und unabhängig von den

[1]) Carl Justi, dessem gütigem Interesse an meiner Arbeit ich viele wertvolle Hinweise verdanke, machte immer wieder auf die Wichtigkeit von Boccaccios Genealogia deorum aufmerksam. Mit diesem Buche habe die Unruhe, die Neugierde eingesetzt und die Unerschöpflichkeit der Namen und Erzählungen habe gerade das Gefühl unendlichen Reichtums gegeben. — Heute sind natürlich andere Bücher an die Stelle dieser ersten Compilation getreten. Aber ich staune oft bei der Lektüre italienischer Zeitungsartikel, wie dort die entlegensten Sagen verwandt, also als bekannt vorausgesetzt werden. Das ist noch eine Folge von Boccaccios Buch. Die Italiener haben ein Recht, den Tiefstand der mythologischen Kenntnisse in Deutschland, der ja immer beschämender wird, als ein übles Symptom unserer Kultur zu verspotten. Die geringe Kenntnis, die Dante in Deutschland genießt, beruht mit auf diesem Mangel.

französischen Fabeln des Mittelalters gemacht. Während die Fresken der florentiner Trecentopaläste ihre Stoffe noch dem französischen Fabelkreis entnehmen (z. B. die Kastellanin von Vergi; Fresken im Palazzo Davanzati in Florenz), während die Werkstatt der Embriachi vielfach die französischen Sagen des Jason, der Mattabruna usw. darstellt[1]), glänzte im XV. Jahrhundert das Altgold des griechischen und römischen Mythus wieder auf und erfüllte die Menschen mit einem unerschöpflichen Reichtum neuer Bilder und Bewegungen[2]).

Freilich hat Boccaccio allein diesen Durchbruch nicht ermöglicht; zwei Größere halfen ihm, die den antiken Besitz nicht nur vermittelten, sondern frisch und neu ausformten. Über *Petrarcas* große Bedeutung für die bildende Kunst haben Graf Essling und Eug. Müntz ein dickes Buch geschrieben, so daß es nicht mehr des Nachweises bedarf, wie viel Unterlagen die Trionfi der bildenden Kunst, namentlich der Malerei gegeben haben[3]). Die Ausgestaltung und Ausmalung der Trionfi geht freilich ihre eigenen Wege. Ein Beispiel möge für viele sprechen. Während Petrarca nur bei dem Trionfo d'amore von einem wirklichen Carro spricht, um den sich die Opfer der Liebe aller Zeiten und Schicksale scharen, hat die Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts regelmäßig drei bis sechs Trionfi dargestellt, wobei alle nach dem Muster jenes ersten Zuges die Gruppe bilden. W. Weisbach hat mit Recht angenommen,

[1]) Julius von Schlosser nennt in seinem erschöpfenden Aufsatz über die Embriachi (Wiener Jahrbuch XX, 220ff.) folg. französische Quellen: Benoit de Sainte More: Roman de Troie, den französischen Héliasroman, dann Fabliaux et contes des poètes français ed. Barbazon-Méon etc.

[2]) Neben Boccaccios Genealogia deorum tritt Fulgentius' Mythologicon, auf das Wickhoff (Ges. Schr. II, 415) hinweist, doch sehr zurück.

[3]) Von den Petrarcas „carro d'amore" begleitenden Figuren kommen in den Cassonemalereien mit ausführlicher Historie folgende Personen wieder vor: Aeneas, Kreusa, Lavinia, Turnus, Evander, Theseus und Ariadne, Hercules, Jason und Medea, Hypsipyle, Helena und Paris, Pompeius, Agamemnon, Pyramus und Thisbe, Penelope, Odysseus, Circe, Brutus und Porzia, Simson und Delila, Judith und Holofernes, Esther und Ahasver, Prokris und Kephalos, Myrrha, Orpheus und Eurydike, Virgil, Ovid, Seleukos, Antiochus und Stratonice, Perseus und Andromeda, Narciß und Echo, Alkyone und Keyx, Atalante. Im Trionfo della Castità finden wir genannt und in den Truhenbildern wieder gemalt: Scipio Africanus, David und Goliath, Lucrezia, Penelope, Virginia, Judith, Hippo, Tuccia, Dido, Joseph. Im Trionfo della Fama findet das gleiche statt bei: Caesar, Scipio Africanus, Papirius Cursor, Pompeius, Brutus, Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Duilius, Camillus, Aemilius Paullus, Marcellus, Romulus, Remus, Regulus, Virginius, Vespasian und Titus, Traian, Camilla, Turnus, Hercules, Aeneas, Theseus, Odysseus, Hector, Priamus, Achill, Alexander d. Gr., Salomo, Moses, Joseph, Aristoteles, Homer, Virgil, Livius, Plutarch.

daß Straßenprozessionen und Umzüge zuerst auf Grund von Petrarcas Dichtungen die Worte des Dichters in eine sichtbare Schau übersetzt haben; im Anschluß an diese Umzüge sind dann die Bildfolgen entwickelt worden. Nur zum Teil sind diese Trionfidarstellungen Cassoni-Malereien; das Format der meisten Cyklen läßt auf Einsatzbilder schließen, vielleicht Schrankfüllungen, ähnlich den berühmten Schrankbildern Fra Giovannis und Baldovinettis für die Servitenkirche in Florenz. Dem Möbel direkt aufgemalt sind die Trionfi auf dem bekannten Postament in den Uffizien, die lange irrtümlich Matteo de' Pasti zugeschrieben wurden. Daneben kommen die Trionfi aber auch häufig auf Cassoni vor. Es lag ja auch sehr nahe, an diesen Truhen, wo man Triumphzüge des Caesar, des Aemilius Paullus, des Alexander vielfach findet, auch die Trionfi dell' Amore und della Castità darzustellen, zumal ihr Thema besser zum Hochzeitstag paßte als z. B. der alte Aemilius Paullus oder Vespasian.

Aber der eigentliche geistige Führer und Verpflichter ist auch hier wieder *Dante* gewesen. Durch sein Gedicht ist ein geistiger Besitz in das Land eingebracht worden, den man nur den Schätzen des größten Triumphzuges aller Zeiten vergleichen kann. Gerade die Knappheit vieler seiner Andeutungen, die kurze Nennung eines rätselhaften schwer deutbaren Namens zwang die Italiener, die hier gestellten Rätsel zu lösen. Das war mehr als Materialdarbietung, wie sie Boccaccio leistete, mehr als die Regie Petrarcas. Das Gesamtbild der Höllenwanderung gehörte natürlich nicht auf die Truhe, wie überhaupt kein einziges Cassonebild, auf dem Dante selbst vorkäme, uns begegnet ist. Auch fehlen alle zeitgenössischen Episoden Dantes; nicht ein einziges Mal ist Paolo und Francesca dargestellt; Beatrice, Matelda glänzen durch Abwesenheit. Nur Jacopo di Cassero Purg. 5, 73 kommt vor. Aber die Antike ist von ihm als selbstverständlicher Besitz der Nation aufgenötigt worden; er hat das Fernliegende in den engsten Zusammenhang mit dem nationalen Sondergut, mit dem ethischen Bewußtsein seiner Gegenwart gebracht und auf diese Weise mehr für Homer und sein „reiches Mahl" getan als alle.

Georg Finsler hat in seinem schönen und unendlich reichhaltigen Buch: „Homer in der Neuzeit" (Leipzig, Teubner 1912) das Wiederaufleben der homerischen Welt seit dem 14. Jahrhundert verfolgt. Der erste Name, der fällt, ist Dante. Mit ungewöhnlicher Feierlichkeit und Innigkeit ist die Szene Inferno 4,88 geschildert, wo Dante, von Virgil geführt, mit den vier berühmtesten Dichtern der Antike

(der fünfte ist Virgil selbst), mit Homer, Horaz, Ovid und Lucan zusammenkommt. Solche Begegnung ist für Dante nicht nur große Ehrung, sondern auch höchste Verpflichtung auf das Erbe dieser Fünf. Und so finden wir denn in der Commedia den Fundus und Thesaurus für alle Cassonestoffe. Schon im Gastmah schildert Dante im IV. Kapitel die göttliche Vorsehung, die sich in der Geschichte der alten Roma auspräge und erwähnt dabei die altrömischen Könige, Brutus, Marcus Curtius, Mucius Scaevola, Regulus, Camillus, Scipio Africanus u. a. Schier unübersehbar aber ist die Liste in der Commedia selbst. Die folgende Übersicht ist wahrscheinlich nicht erschöpfend, aber sie gibt doch eine Vorstellung, wieviel Truhenstoffe in Dante ihre Verankerung gefunden haben. Wir nennen jedesmal nur ein gemaltes Beispiel zu jeder Stelle; wir könnten oft viele geben.

Amata, Mutter der Lavinia, Gönnerin des Turnus Purg. XVII, 35 . . . . . Musée Cluny, Aeneas und Turnus. (Katalog Nr. 147)

Anchises Inf. 1, 74. Purg. 18, 137. Par. 15, 25; 19, 132 . . . . . Hannover, Aeneas und Dido. (Nr. 218)

Antaeus Inf. 31, 100 ff. . . . . Mantegna, British Museum (Zeichnung)

Argo (das Schiff Jasons) Par. 33, 96 . . . . . Newyork, Jason. (Nr. 296)

Argonauten Par. 2, 16; 33, 96 . . . . . Parentino, Padua. (Nr. 616)

Argus, der Wächter Purg. 29, 35; 32, 65 . . . Bartolommeo di Giovanni (Io). (Nr. 387)

Ariadne, Tochter des Minos Inf. 12, 20; 13, 14 . Marseille, Theseus. (Nr. 381)

Arpie = Harpyien Inf. 13, 10 . . . . . Richmond, Fr. Cook, Pollaiuolo. (Nr. 335)

Kaiser Augustus Inf. 1, 71. Purg. 21, 117; 29, 116. Par. 6, 73 . . . . . .

Bacchanten Purg. 18, 92 . . . . . Bartolommeo di Giovanni, London, Ricketts. (Nr. 383)

Bacchus Inf. 20, 59. Purg. 18, 93. Par. 13, 25 . Cima, Philadelphia. (Nr. 772)

Marcus Brutus, Feind des Tarquinius Inf. 4, 127 . Modena, E. Roberti. (Nr. 563)
Marcus Brutus, Mörder Caesars Inf. 34, 65 . . Berlin, Sellaio. (Nr. 363)
Camilla Inf. 1, 107; 4, 124 . . . . . Newyork, Matteo di Giovanni. (Nr. 471)
Jacopo di Cassero Purg. 5, 73 . . . . . Bologna, Pinacothek. (Nr. 554)
Cassius, Caesars Mörder Inf. 34, 67. Par. 6, 74 . Berlin, Sellaio. (Nr. 363)
Centauren Inf. 12, 56; 25, 17. Purg. 24, 121 . Bartolommeo di Giovanni, New York. (Nr. 383)
Chiron Inf. 12, 65 ff. Purg. 9, 37 . . . . . Oxford, Filippino. (Nr. 345)
Cyklopen Inf. 14, 55 . . . . . Paris, Princesse Mathilde. (Nr. 707)
Circe Inf. 26, 91. Purg. 14, 42 . . . . . Liverpool, Odysseus. (Nr. 255)
Colchis Inf. 18, 87 . . . . . Newyork, Jason. (Nr. 296)
Creusa Par. 9, 98 . . . . . Florenz, Riccardiana, Virgil. (Nr. 225)
Deianira Inf. 12, 68 . . . . . Richmond, Fr. Cook, Pollaiuolo. (Nr. 335)
Deidameia Inf. 26, 62. Purg. 22, 114 . . . . Bartolommeo di Giovanni, London (Ricketts). (Nr. 383)
Diana Purg. 20, 132; 25, 131 . . . . . Berlin(Kaufmann),Actäon.(Nr.169)
Dido Inf. 5, 61, 85. Par. 8, 9 . . . . . Hannover, Aeneas. (Nr. 218)
Echo Par. 12, 14 . . . . . Wien (Lanckoronski), Narciß. (Nr. 173)
Ecuba = Hecuba Inf. 30, 16 . . . . . Florenz, Riccardiana, Virgil. (Nr. 225)
Elena = Helena Inf. 5, 64 . . . . . Prag, Rudolphinum. (Nr. 163)
Enea = Aeneas Inf. 2, 32; 4, 122; 26, 93 . . Hannover, Newhaven. (Nr. 218 ff.)
Purg. 18, 137.
Par. 6, 3; 15, 27.
Eneida-Aeneis Purg. 21, 95 ff.
Aeolus Purg. 28, 21 . . . . . London, Agnew. (Nr. 514)
Ercole-Herakles Inf. 25, 32; 26, 108; 31, 132 . Richmond, Fr. Cook, Pollaiuolo. (Nr. 335)

Esther Purg. 17, 29 . . . . . Chantilly, Amico di Sandro. (Nr. 316)
Ettore = Hector Inf. 4, 122. Par. 6, 68 . . . Hannover, Aeneas. (Nr. 218)
Europa, Tochter Agenors Purg. 8, 123. Par. 12, 48; 16, 5; 27, 84 . . . . . Louvre, Francesco di Giorgio. (Nr. 466)
Fetonte = Phaeton Inf. 27, 107. Purg. 4, 72; 29, 119. Par. 17, 3; 31, 125 . . . . . London, Lord Crawford. (Nr. 152)
Flegias = Phlegias, König der Lapithen Inf. 8, 19, 24 London, Bartolommeo di Giovanni. (Nr. 383)
Giasone = Jason Inf. 18, 86. Par. 2, 18 . . . Newyork, Jason. (Nr. 296)
Giovanni Crisostomo Par. 12, 136 ff. . . . . Modena, pinac. Estense. (Nr. 556)
Giove = Zeus Inf. 14, 52; 31, 45 und 92. Purg. 12, 32; 29, 120; 32, 112. Par. 4, 62 . . . Bartolomeo di Giovanni: Io. (Nr. 387)
Giunone = Juno Inf. 30, 1. Par. 12, 12 . . . London, Benson, Parisurteil. (Nr. 165)
Rob. Guiscard Inf. 28, 14. Par. 18, 48 . . . Newyork, Eroberung von Salerno. (Nr. 794)
Ida (Berg) Inf. 14, 98 . . . . . London (Benson), Parisurteil. (Nr. 165)
Isifile = Hypsipyle, Tochter des Toantes Inf. 18, 92. Purg. 22, 112; 26, 95 . . . . . Giorgione, Padua. (Nr. 880)
Jephta Par. 5, 66 . . . . . London (Crawford), Girolamo di Benvenuto. (Nr. 479)
Iole, Gattin des Hercules Par. 9, 102 . . . . . Urbino, Kamin im Palazzo ducale.
Judith Par. 32, 10 . . . . . Berlin, Botticelli. (Nr. 311)
Latinus (König) Inf. 4, 125 . . . . . Cluny, Aeneas. (Nr. 146)
Lavinia Inf. 4, 126. Purg. 17, 37. Par. 6, 3 . Cluny, Aeneas. (Nr. 147)
Livius Inf. 4, 141; 28, 12 . . . . . Petersburg, Scipio Africanus. (Nr. 485)
Lucrezia Inf. 4, 128. Par. 6, 41 . . . . . Boston, Botticelli. (Nr. 304)

Macarius (Eremit) Par. 22, 49 . . . . . London, Crawford. (Nr. 36)
Mardochai Purg. 17, 29 . . . . . Wien, Liechtenstein, amico di Sandro. (Nr. 318)
Marsyas Par. 1, 20 . . . . . Parma, Cima. (Nr. 768)
Medea Inf. 18, 96 . . . . . Newyork, Bartol. di Giovanni. (Nr. 296)
Mercur Par. 4, 63 . . . . . Bartol. di Giovanni: Io. (Nr. 387)
Midas Purg. 20, 106 . . . . . Parma, Cima. (Nr. 768)
Minerva Purg. 30, 68. Par. 2, 8 . . . . . London (Benson), Paris. (Nr. 165)
Minos Inf. 5, 4 und 17; 13, 96; 20, 36; 27, 124; 29, 120. Purg. 1, 77. Par. 13, 14 . . . Besançon, Bald. Carrari. (Nr. 545)
Minotaurus Inf. 12, 12 und 25 . . . . . Marseille, Bartol. di Giovanni. (Nr. 381)
Myrrha, Tochter des Cinyras Inf. 30, 38 . . . Paris (André) Mocetto. (Nr. 780)
Mucius Scaevola Par. 4, 84 . . . . . Frankfurt, Städel. (Nr. 332)
Najaden Purg. 33, 49 . . . . . Newyork, Bartol. di Giovanni. (Nr. 383)
Narcissus Inf. 30, 128. Par. 3, 18 . . . . . London, Victoria-Albert-Museum. (Nr. 170)
Nessus (Kentaur) Inf. 12, 67, 98, 104 und 129; 13, 1 . . . . . Richmond, Fr. Cook, Pollaiuolo. (Nr. 335)
Neptun Inf. 28, 83. Par. 33, 96 . . . . . Hannover, Aeneas. (Nr. 218)
Nil (Fluß) Inf. 34, 45. Purg. 24, 64. Par. 6, 66 . Bartolommeo di Giovanni: Io. (Nr. 387)
Nymphen Purg. 29, 4; 31, 106 . . . . . Bartolommeo di Giovanni: Io. (Nr. 387)
Holofernes Purg. 12, 59 . . . . . Siena, Giovanni di Paolo. (Nr. 442)
Homer Inf. 4, 88. Purg. 22, 101 . . . . . Urbino, studio des Herzogs Federigo.
Orpheus Inf. 4, 140 . . . . . Wien, Lanckoronski, Sellaio. (Nr. 357)
Ovid Inf. 4, 90; 25, 97 . . . . . passim.

Pallas Purg. 12, 31 . . . . . London (Benson), Parisurteil. (Nr. 165)
Paris Inf. 5, 67 . . . . . Prag, Rudolphinum. (Nr. 163)
Pasiphae Inf. 12, 13. Purg. 26, 41 und 86 . . Besançon, Bald. Carrari. (Nr. 545)
Peleus Inf. 31, 5 . . . . . Louvre, Bartol. di Giovanni. (Nr. 379)
Penelope Inf. 26, 96 . . . . . Wien, Lanckoronski. (Nr. 245)
Pieriden Purg. 1, 11 . . . . . vielleicht Philadelphia, Carpaccio. (Nr. 764)
Pluto Inf. 6, 115; 7, 2 . . . . . Petersburg, Sellaio. (Nr. 359)
Polidor (Troianer) Inf. 30, 18. Purg. 20, 115 . Cluny, Briseisgeschichte. (Nr. 504)
Polyxena Inf. 30, 17 . . . . . Gubbio, Corbiniani-Truhe. (Nr. 506)
Pompeius Par. 6, 53 . . . . . Paris (Trotti). (Nr. 889)
Priamus Inf. 30, 15 . . . . . Florenz Riccardiana, Virgil. (Nr. 225)
Potiphar (Gattin des) Inf. 30, 97 . . . . . Uffizien, Granacci. (Nr. 812)
Pyramus (und Thisbe) Purg. 27, 38; 33, 69 . . London, Victoria-Albert-Museum. (Nr. 170)
Rhea Silvia Inf. 14, 100 . . . . . viell. Richmond, E. Roberti. (Nr. 564)
Robert Guiscard Inf. 28, 14. Par. 18, 48 . . . Newyork, Eroberung Salernos. (Nr. 794)
Rubicon Par. 6, 62 . . . . . London. (Nr. 859)
Sabinerinnen Par. 6, 40 . . . . . Rom, pal. Colonna, Bartolommeo di Giovanni. (Nr. 377)
Scipio Africanus Inf. 31, 116. Purg. 29, 116. Par. 6, 53; 27, 61 . . . . . Prado, Am. Aspertini. (Nr. 540)
Sicheus, Didos Gatte Inf. 5, 62. Par. 9, 98 . . London, Liberale da Verona. (Nr. 687)
Sirenen Purg. 31, 45. Par. 12, 8 . . . . . Liverpool, Odyssee. (Nr. 255)
Tarquinius Superbus Inf. 4, 127 . . . . . Boston, Lucrezia, Botticelli. (Nr. 304)
Theseus Inf. 9, 54; 12, 17. Purg. 24, 123 . . Marseille, Bartol. di Giovanni. (Nr. 381)
Thetis Purg. 9, 38; 22, 113 . . . . . Louvre, Bartol. di Giovanni. (Nr. 379)
Thisbe Purg. 27, 37; 33, 69 . . . . . Wien, Lanckoronski. (Nr. 172)
Titus (Kaiser) Purg. 21, 82. Par. 6, 92 . . . Paris, Cluny, Trionfo. (Nr. 128)

Tobias Par. 4, 48 . . . . . Berlin. (Nr. 806)
Traian Purg. 10, 74 ff. Par. 20, 45 und 112 . Klagenfurt, Mantegna. (Nr. 576)
Troia Inf. 1, 74; 30, 98. Purg. 12, 61; 18, 136.
Par. 6, 6; 15, 126. . . . . Florenz, Riccardiana, Virgil. (Nr. 225)
Troian. Pferd Inf. 26, 59 . . . . . Cluny und öfter. (Nr. 144)
Turnus Inf. 1, 108 . . . . . Cluny, Aeneas und Turnus. (Nr. 147)
Ulisses Inf. 26, 56. Purg. 19, 22. Par. 27, 83 . Verona, Nicc. Giolfino. (Nr. 690)
Utica (Cato) Purg. 1, 74 . . . . . Berlin (Schweitzer) Giolfino (Nr. 698)
Venus Purg. 25, 132; 28, 65 . . . . . Hannover: Aeneas. (Nr. 218)
Virgil passim . . . . . Urbino, Studio des Herzogs Federigo.

Auch darin wurde *Dante* den Malern ein Vorbild, daß man ihm das Recht entnahm, mit dem antiken Erbe frei umgehen zu dürfen, ja daß es Pflicht sei, das Ferne nah zu rücken und das Entlegene in Beziehung auf die Gegenwart zu bringen. Für Dantes Umformung der Antike ist eine bezeichnende Stelle der Bericht über Odysseus' Irrfahrten und Tod, Inferno 26,76—142, wo die Vorgänge im Gegensatz zu Homer Od. XI, 121, vielleicht im Anschluß an Plinius, erzählt werden[1]). Ein anderes Beispiel für Dantes freie Umgestaltung findet man bei der Trajanlegende. Diese geht bekanntlich auf II. Könige 6, 26 ff., also ein biblisches, wenn auch wenig gelesenes Buch zurück. Dio Cassius XIX, 5 erzählte sie dann schon in der Umformung auf Trajan; Johannes Diaconus entnimmt sie dem Codex von St. Gallen Nr. 567, und bringt sie in der Vita Gregorii (um 880). Dann erzählt sie Dante (wohl nach dem Novellino 56) im Purgat. X, 73ff. Die Kommentatoren Dantes, z. B. Jacopo della Lana, bemächtigen sich der Geschichte (gedruckt schon 1477) und breiten sie aus. So erhält die knappe biblische Skizze Beziehung, Saft und Schaubarkeit und wird nun auf vielen Truhen und Möbeln immer wieder dargestellt. Am berühmtesten sind die beiden Mantegna-Truhen (heute in Klagenfurt) jener Paola Gonzaga, die 1477 den Grafen Leonhard von Goerz heiratete. Auch in der veroneser Schule ist das Thema sehr häufig; es gab jedenfalls auch szenische Darbietungen des Stoffes.

[1]) Vgl. Scartazzini, La divina commedia, Milano 1896, S. 252.

## 2. Homer, Virgil, Ovid, Livius, Plutarch.

Homers Schatten und Segen ruht dann auch auf *Petrarca* und *Boccaccio*. Jener besaß wenigstens eine griechische Handschrift Homers, dieser ließ sich von dem Calabresen Leonzio Pilato eine lateinische Übersetzung machen und eben auf dieser ruht die oben erwähnte Genealogia deorum. Durch die Lektüre dieses Werkes erfuhren die italienischen, des Griechischen noch unkundigen Humanisten seit 1360 etwa, was denn im Homer eigentlich stand. Der Dantekommentator Benvenuto da Imola zitiert 1380 Homer schon 28 mal. Boccaccios Filostrato, die Geschichte von Troilus und Griseida sind ebenfalls dem homerischen Kreise entlehnt (um 1350 entstanden). Petrarca führt dann in den Trionfi Homer und Virgil als gleichberechtigt nebeneinander auf, Dantes Gedanken aufnehmend und bestätigend.

Es sei hier gleich das Wachstum des homerischen Verständnisses im 15. Jahrhundert weiter dargelegt. Es gilt dem Irrtum zu steuern, als hätten Florenz und seine Künstler sich meist mit den Kompendien und Chrestomathien begnügt — dem widerspricht die Leidenschaft, mit der man sich um den heiligen Urquell gemüht hat. In der Leichenrede Leonardo Brunis auf Nanni Strozzi wird gerühmt, daß Florenz die griechische Literatur zurückgerufen habe. Die Humanisten des eben anhebenden Quattrocento versammeln sich in So Spirito, wo unter dem Vorsitz des Luigi de' Marsigli ein Vortrag über Odysseus und Kirke gehalten wird. Seit 1399 lehrt Manuel Chrysolaos in Florenz die griechische Sprache und Vespasiano da Bisticci wird nicht müde, die Ankunft dieses Mannes als den Anbruch der neuen Morgenröte zu feiern. Nun beginnt Leonardo Bruni, der Kanzler, seine berühmte Übersetzung Homers ins Lateinische. Zu gleicher Zeit geht Cyriacus de' Pizzicolli aus Ancona nach Griechenland und findet wirklich zu seinem maßlosen Glück auf Cypern eine Ilias-Handschrift und dann auch eine Odyssee. In Florenz stellt sich Niccolo Niccoli an die Spitze des Humanistenkreises und veranlaßt 1429 die Berufung Francesco Filelfos aus Tolentino zum griechischen Lehrer nach Florenz. Leonardo Brunis Übersetzung Homers setzt Carlo Marsuppini fort, von Papst Nicolaus V. aufgefordert, der aber nicht eine Prosa-, sondern eine Versübersetzung wünschte. Dieser Versuch kam nicht zustande; aber Orazio Romano, Francesco Filelfo, Niccolò della Valle und Francesco Aretino führten das schwierige Werk der Prosaübertragung 1460 zu Ende.

In Rom hatte Lorenzo Valla schon 1442—44 eine lateinische Prosaübersetzung Homers geleistet. Er soll bei der Lektüre der Odyssee geweint und ausgerufen haben, Virgil sei nicht so groß wie Homer. Diese Übersetzung Vallas wurde 1474 in Brescia zum ersten Mal gedruckt. In Mantua war es Vittorino da Feltre, der 1423 mit seinen Schülern Homer las. Sechs Jahre später hielt Guarino da Verona Vorlesungen über Homer. Auch nach Mantua wurde (1445) ein Grieche, Teodoros Gaza aus Thessalonike berufen, um die griechische Sprache zu lehren.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts finden wir in Florenz am Hof Lorenzo Magnificos einen entschiedenen Cultus Dantes; aber daneben lehren 1456—71 Johannes Argyropulos und Demetrios Chalkondyles die griechische Sprache. Endlich erscheint 1488 die erste gedruckte griechische Homerausgabe, die Demetrius aus Kreta druckt. Polizian hatte schon 1472 das 2.—5. Buch der Ilias übersetzt; 1485 folgte dann die im homerischen Geist gedichtete Ambra. Zahlreich sind die homerischen Anklänge in Boiardos „Orlando inamorato" (um 1500), während Ariosts „Orlando furioso" (1516) keine homerische Linie aufweist. Die schönen Ausgaben Homers bei Aldus Manutius erscheinen 1504, 1517 und 1524. Dazu kommt noch die Juntina 1519 und die Romana 1542—50. Bei Aldus erscheint der Ovid 1502, Horaz und Virgil 1501. Horaz war schon 1476 in Mailand bei Lavagna gedruckt worden. Ovids Fabeln erschienen am frühesten 1475 in Neapel in vulgär-florentiner Übersetzung.

Das Bild wird vervollständigt, wenn wir von den Vorlesungen hören, die *Angelo Poliziano* zwischen 1480—1491 gehalten hat[1]); Poliziano hatte bei Andronico Callisto di Tessalonica Griechisch studiert, hatte dann bei Kardinal Bessarion die Argonautica des Apollonios von Rhodos, die Physica des Aristoteles und die Ilias gehört; Cristoforo Landino hatte ihm die Aeneis, Dante und Petrarca vorgetragen. An der oben erwähnten lateinischen Homerübersetzung arbeitete er bis 1475, erst 1480 beginnt er mit den freien Vorlesungen; und nun liest er:

1480 Istituzioni rhetoriche von Quintilian und Le Selve des Statius.

1481 Fasti, Rhetorica ad Eremio.

1482 Bucolica Virgils.

1483 Hesiod und Georgica des Virgil.

1484 Satiren des Horaz.

[1]) Isidoro del Lungo, Florentia S. 176.

1485 Homers Ilias; Juvenals Satiren.

1486—90 Ilias und Odyssee.

1491 Aristoteles' Ethik. Sueton: Caesar.

Wer weiß, mit welcher Teilnahme heute noch weite Kreise in Florenz einem Dantevortrag in Or San Michele folgen, mit welcher Lebhaftigkeit selbst kleine Buchhändler den fremden Käufer um seine Meinung über eine Dantestelle ausfragen, der kann sich vorstellen, wie stark gerade solche Vorlesungen damals, als die Majorität noch nicht las, gewirkt haben mögen. Durch diese und den Druck sind die antiken Fabeln dann schnell und tief in weite Kreise gedrungen.

Es wäre interessant, eine ähnliche Neuentdeckung *Virgils* in der Frührenaissance zu verfolgen[1]). Bei ihm lag die Möglichkeit, ihn sich zu erobern, weit günstiger; denn er hatte lateinisch, nicht griechisch gedichtet und zudem war der Kraft dieses Zauberers das ganze Mittelalter erlegen. Mit Mühe hatte die Kirche seinen Cultus durch den des hlg. Gennaro in Neapel verdrängt[2]). Dante nimmt ihn eben deshalb zum Führer, weil dieser „sommo poeta" der Zuverlässigste von allen ist; sein Gedicht ist auf Schritt und Tritt eine Huldigung für die Aeneis, eine Anlehnung an die Mysterien dieses Nationalepos. Weil Aeneas einst zu den Schatten abgestiegen war, ist sein Dichter auch der klassische Cicerone im Inferno. So hoch Homer stand, Vergil beschreibt doch Gründung und Geschichte des julischen Hauses und statt der goldenen Aphrodite war hier Venus genetrix segnend. Von Piero de' Pazzi berichtet Vespasiano Bisticci, daß er die ganze Aeneis auswendig gelernt habe; er wird nicht der Einzige gewesen sein, wie heute noch einige Italiener die ganze divina commedia auswendig können. Neapels größter Humanist, Giov. Gioviano Pontano, hat unter dem Namen der „ninfa Patulei" einen Hain nahe dem Grab Virgils am Posilipp als Andachtsort der Accademia Pontaniana geweiht. Annibale Caros italienische Virgilübersetzung ist freilich erst im 16. Jahrhundert auf dem Farneseschloß Caprarola entstanden; aber schon vorher war das Epos in breiten Schichten bekannt und der Stoff vertraut. Man wird also nicht nötig haben, für die Aeneis-Cassoni wie die von Hannover oder in Newhaven eine andere, sekundäre Quelle heranzuziehen, zumal sich hier nicht nur

[1]) Vgl. Comparetti: Virgilio nel medio evo Florenz 1872; deutsch Leipzig 1875.

[2]) Vgl. Gothein, Die Kulturentwicklung Süditaliens: Januarius, der Stadtheilige von Neapel, S. 112 ff.

der genaue Zusammenhang mit den einzelnen Worten Virgils, sondern auch mit den Miniaturen eines Virgilkodex (Florenz, Riccardiana) nachweisen läßt.

Das dritte Hauptbuch unter den antiken Dichtern ist der von Vasari ausdrücklich genannte *Ovid,* der ja der Illustration viel mehr entgegenkommt als die großen Epen, weil er kleine abgeschlossene Szenen gibt und zwar in einem Latein, das die Sprachkünstler der Eleganz — und darin sah man um 1440 in Florenz das Ziel — bestechen mußte! Eine erste Probe der Vertrautheit gibt Filarete in den Bronzetüren von St. Peter in Rom und in der Sforzinda, deren mythologische Listen im Anhang III mitgeteilt sind. Die Fabeln Ovids wurden im vulgär-florentiner Dialekt 1475 in Neapel gedruckt; 1497 erscheint die Venezianer Ausgabe mit Holzschnitten, die für Giorgione wichtig wurde. Aldus brachte dann 1502 eine klassische Ausgabe. Fast der ganze Ovid war aber schon bei Boccaccio inhaltlich zu finden; namentlich die Schrift „de claris mulieribus" enthält, wie wir oben sahen, viele Ovidischen Fabeln die von den Cassonemalern benutzt worden sind. Es muß einen eigenen Reiz für die Italiener damals gehabt haben, Geschichten, die man im Auszug aus Boccaccio kannte, nun bei Ovid in extenso wiederzufinden. Dahin gehören außer den oben genannten die Erzählungen von Daphne, Io, Kallisto, Europa, Semele, Echo, Niobe, Prokne, Medea, Prokris, Eurydike, Galathea, Thetis. Boccaccio hatte genug angedeutet, um die lebhafteste Neugierde zu erregen; welch ein Genuß, im elegantesten Hexameter jene knappen Notizen nun heller aufglänzen zu sehen und die seltsamen Schicksale der Götter nun menschlich gedeutet zu finden. Michelangelo hat in der Vorhalle der Laurenziana die Ungeduld der Neugierigen symbolisiert, die in Erregung die Treppe zu den ersehnten Büchern hinaufeilten. Das ist die Stimmung, mit der man damals an den Ovid heranging, um dann in geruhsamer Lektüre die meisterlich gestellten Verse sich langsam vorzusagen.

Nicht mit Gewißheit läßt sich ermitteln, wie weit *Hygins* fabulae den Florentinern bekannt waren. Wickhoff hat es ohne weiteres vorausgesetzt, als er das Pester Bild Giorgiones auf die Aussetzung des jungen Paris deutete (Ges. Schriften II, S. 1 ff. und Jahrb. der pr. Kss. 1895, 34 ff.). Hier finden sich, — ich erwähne wieder nur die Cassonestoffe — zunächst die Einzelgeschichten von Python, Orpheus, Myrrha, Marsyas, Io, Phaeton, Deukalion und Pyrrha, Meleager, Europa, Actaeon, Argonauten, Medea, Jason, Alkestis, Thetis, Alkyone, Hercules, Nessus, Iole, Deianira,

Theseus, Pasiphae, Minos, Ariadne, Hypsipyle, Helena, Paris, Anchises, Hector, Achill, das hölzerne Pferd, Briseis, Odysseus, Atalante, Prokris, Midas, Pan, Daphne. Aus der Anordnung bei Boccaccio sieht man, daß dieser den Hygin gekannt hat. Vermutlich hat der letzte Teil dieser Fabulae die Leser besonders angezogen wegen der romantischen, oft unheimlichen Kapitelüberschriften. Da ist zusammengestellt die Gruppe der Männer, die ihre Töchter, und der Mütter, die ihre Söhne töteten; Frauen, die ihre Gatten, Männer, die ihre Frauen getötet haben. Selbstmorde bei Männern, bei Frauen. Verwandtenmorde, namentlich Schwiegerväter und Schwiegersöhne. Ferner: Qui filios suos in epulis comsumpserant. Aus der Unterwelt Heimkehrende. Die am Tiereuter Großgezogenen. Inceste. Piissimae. Piissimi. Impiae. Castissimae. Formosissimi. Ephebi formosissimi.

Wenn wir jetzt erst *Livius* nennen, so geschieht es deshalb, weil seine Prosa selten die anekdotische Geschlossenheit bietet, die unsere Maler und ihre Auftraggeber für die Bilder brauchten. Die Lektüre dieses Historikers scheint ermüdet zu haben. So stark die Inanspruchnahme des ersten und zweiten Buches ist, so gering ist die spätere Ausbeute. Das kann nicht nur daran liegen, daß die Frühzeit der römischen Historie in den Schleier romantischer Sagen gehüllt war, die späteren Ereignisse aber, im klareren Lichte der Tatsächlichkeit keine Kraft mehr gehabt hätten. Der eigentliche Grund ist wohl darin zu suchen, daß Livius die unmittelbare Fortsetzung der Aeneis bildete; daher waren seine ersten Bücher wichtiger als die späteren. Ein Lieblingsthema der Cassoni aus Livius ist der Sabinerinnenraub und die Versöhnung. In dem kühnen Raptus der Ahnen sah der junge Gatte gern die eigene Keckheit seiner Werbung illustriert; und die nach einem Jahr erfolgte Versöhnung mit den Vätern und Brüdern, bei der der inzwischen geborene Stammhalter die entscheidende Rolle spielt, mochte bei manchem Ehebunde passen, zu dem die Eltern nur zögernd die Einwilligung gegeben hatten. Ferner sind es vor allem die tapferen und keuschen Frauen Camilla, Lucrezia, Tarpeia, Porzia, Cloelia, Virginia, Tuccia, die immer wieder auf den Cassonebildern gefeiert wurden. Von den Männern des Livius finden wir Marcus Curtius, Curius Dentatus, Coriolan, Muc. Scaevola, Hor. Cocles, Camillus, Scipio, Brutus und Collatinus, Aemilius Paullus, Jugurtha und Marius auf den Truhen wieder.

Und nun ist noch jener griechische Schriftsteller zu nennen, der zwar selbst

schon Compilator war, an Geist und Gestaltung dagegen Livius und fast alle anderen übertrifft, *Plutarch*. Nicht seine Moralia natürlich, sondern die *Viten* sind fleißig gelesen worden. Eine lateinische Übersetzung erschien schon 1470 in Florenz gedruckt; ihr gingen die handschriftlichen Übersetzungen voraus, von denen unten berichtet wird. Wie sehr mußte diese Heroengalerie einem Volke sympathisch sein, das im Kultus der großen Männer sich bis heutigen Tages so gern selbst feiert und das in den Uomini famosi von den Tagen Giottos und Giottinos bis zu Raffaels Schule von Athen und den Fresken der Zuccari in Caprarola das Lieblingsthema seiner Festwände sah. Federigo d'Urbinos Vorliebe für Plutarch ist bezeugt; viele Humanisten, nicht zuletzt Pontanus haben die Viten über alles geliebt[1]).

Nicht in Betracht für unsere Zwecke kommt Aesop, dessen Fabeln Filarete an der Bronzetür der römischen Peterskirche verewigt hat; und seltsamerweise ist auch Terenz in der Cassoneillustration nicht zu finden, obwohl er viel gelesen wurde. Seine Hebdomaden hätten manchen brauchbaren Stoff liefern können. *Lukian* drang spärlich ein, zunächst dadurch, daß L. B. Alberti in seinem Trattato della pittura (1435) die Verleumdung des Apelles nach diesem Autor beschrieben hatte. Förster (Lukian in der Renaissance; Kiel 1886 und Jahrb. d. preuß. Kss. 1887) hat 13 Darstellungen der Calomnia d'Apelle nachgewiesen. Diese Darstellungen gaben dann zugleich Gelegenheit, auf den Reliefs der hier unerläßlichen antiken Gerichtshalle Mythologien vorzuführen. Lukians Beschreibung der Hochzeit Alexanders und Roxanes liegt nicht nur Sodomas Fresko in der Farnesina zugrunde, sondern auch schon den beiden Alexander-Cassoni bei Lord Crawford in London (Kat. Nr. 150). Ihm ist auch die Beschreibung der Kentaurenschlacht zu danken, die wir bei Bartolommeo di Giovanni wiederfinden werden (Kat. Nr. 383).

Es wäre ein leichtes, aus den Bibliotheken Niccolo Niccolis, Cosimo Medicis oder Federigo d'Urbinos weitere antike Schriftsteller nachzuweisen[2]). Beredter als

[1]) Die erste lateinische Übersetzung der Vitae des Plutarch erschien Florenz 1470, der griechische Text Florenz 1517. Über handschriftliche Übersetzungen des Plutarch vgl. Sabbadini, la scuola e gli studi di Guarino Veronese, Catania 1896, S. 130 und Hirzel, Plutarch, Leipzig 1912, S. 106.

[2]) Der Katalog der Bibliothek des Herzogs von Urbino ist veröffentlicht von C. Guasti im Giornale storico degli archivi toscani VII, 1863, 149—152, nach dem Katalog des Fed. Veterano. Vespasiano Bisticci, der ja selbst die Bibliothek zusammengestellt hatte, gibt in der Vita des Herzogs (deutsch, Jena 1914, S. 194ff.) auch schon eine ziemlich ausführliche Liste. Vgl. auch Burckhardt, Kultur d. Ren. I, 216, 219, 316.

diese Kataloge scheinen mir zwei intimere Urkunden zu sprechen, die uns über Privatbibliotheken fürstlicher Frauen Auskunft geben. Die eine berichtet vom Hochzeitsgut der Paola Gonzaga, die 1477 den Grafen Leonard von Görz heiratete. Sie ist von R. Eiseler (Jahrb. d. K. K. Zentralkommission III, 2, 1895) publiziert. Dort sind als Pergamenthandschriften erwähnt: Vergil, Sallust, Donatus, Cicero und Augustinus. Der „Liber Dantis poetae" ist in einem gedruckten Exemplar vorhanden, ebenso wohl Petrarcas Trionfi. Dagegen waren der Mechino von Guarino und der Dittamondo von Fazio degli Uberti wie auch alle die Lehrbücher für Rechnen, Deutsch und Latein, das welsche Psalmbuch und das Beichtbuch geschrieben. — Eine zweite Handbibliothek einer fürstlichen Frau erwähnt Carl Justi (Bonner Vorträge 1912, S. 27), die der Margarethe von Österreich, der Statthalterin von Brüssel und Gönnerin Conrad Meits. Da finden wir Boccaccios Bücher de claris mulieribus und de illustribus infortunatis, Petrarcas medicina utriusque fortunae erwähnt; außerdem Ovid, Lucan, Caesar, Livius, Seneca und Boethius. — Chledowsky (der Hof von Ferrara, S. 285) nennt als Lektüre der Töchter Renatas von Frankreich die Schriftsteller Aristoteles (Rhetorik), Ptolomaeus, Cicero und Ovid.

## 3. Gesta Romanorum. Kleinere Quellen.

Damit schließt der Kreis der antiken Schriftsteller (die Compendien lassen wir zunächst noch beiseite); wir wenden uns dem Mittelalter zu. Da ist zunächst jenes Sammelwerk zu erwähnen, das unter dem Titel: Gesta Romanorum den Erzählern und Dichtern, den Geistlichen und Improvisatoren des Mittelalters und der Renaissance bis zu Chaucers und Shakespeares Tagen so unendlich viel Stoff und Salz verschenkt hat, eine Sammlung, die erst durch die moralisierenden und witzlosen ethischen Schriften der Reformation verdrängt und entthront wurde. Man kann nicht sagen, wann diese köstliche Sammlung von Novellen und Parabeln, von Casualien und Allegorien entstanden ist; sie taucht etwa gleichzeitig mit der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine († 1298) auf; Wartons Behauptung, daß Petrus Berchonius der Verfasser sei, ist durch Graesse (Gesta Rom. Leipzig 1905, S. 291 ff.) widerlegt worden. Die ältesten Ausgaben der Gesta sind in Deutschland gemacht worden, und das „Schachzabelbuch" des Konrad von Ammenhusen aus dem

Jahr 1357 nahm schon viele Geschichten der Gesta in seine Sammlung auf. Jener Elimandus, der vom Dialogus creaturarum (einer ähnlichen Sammlung) als Verfasser genannt wird, wäre nach Graesse eher der Compilator gewesen, ein deutscher oder englischer Mönch des 13. Jahrhunderts, dessen Sammlung (natürlich in lateinischer Sprache) aber keineswegs die Vollständigkeit des abgeschlossenen Compendiums hatte. Gedruckt sind die Gesta zuerst in Cöln 1472 unter dem Titel: Ex gestis romanorum hystorie nobiles de vitiis virtutibusque tractantes; cum applicationibus moralizatis et misticis. Es folgen dann viele Ausgaben in Straßburg, Lyon, Gouda, Nürnberg, Paris in den nächsten dreißig Jahren. 1512 und 1521 sind die ersten lateinischen Drucke in Venedig. In Augsburg erschien bei Hans Schobser schon 1498 die erste deutsche Übersetzung; 1481 war in Gouda die erste niederländische Übersetzung erschienen.

Diese Sammlung von Schnurren und Fabeln, die durch ihre Lebensklugheit und Schlagfertigkeit, ihren Witz und ihre Präzision das Lieblingsbuch aller derer waren, die wie die Geistlichen jede Woche neue Geschichten erzählen mußten oder wie die Narren lange Winterabende zu kürzen hatten, all der Schriftsteller, die eine Novellensammlung zusammenstellten, der Dramendichter und Rezitatoren — dies Buch hat denn auch für die Cassonemalereien eine Menge saftiger, drastischer und schlagender Geschichten geliefert. Schon Müntz (La renaissance II, 109ff.) hat auf diese Quelle hingewiesen; er zitiert nach der Ausgabe von Oesterley, Berlin 1872 und nennt folgende Geschichten: Pyramus und Thisbe (Nr. 231), Theseus und Ariadne (63), Coriolan (137), Perseus und Medusa (218), M. Curtius (43), Lucrezia (135) das Leichenschießen (44). Mit Beziehung auf die mir bekannt gewordenen Cassonibilder ergänze ich diese Liste nach der Ausgabe von Graesse:

Atalante I, 96 (cf. Hygin. Fab. 99, 174, 185, 270 und Ovid Met. X, 560.) Io und Argus, I, 213 (cf. Ovid Met. I, 624ff.) Dann die Schlangenerzählungen I, 171, 176, 190; II, 1 und II, 12; Duilius' Atem II, 240; Caesar überschreitet den Rubicon I, Kap. 19, Aeneas und Pallas II, Kap. 158.

In diesen Gesta Romanorum haben wir einereits die Quelle für die bekannten italienischen Novellensammlungen, die Cento novelle antiche, den Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino, für Boccaccio, Sacchetti, für Poggios Facetiae, für Bandello, Straparola und alle die Späteren, die für uns nicht mehr in Betracht kommen (auch

der Lear und Shylock Shakespeares stammt daher!), andererseits die Ausmünzung des antiken Spruchgoldes und die Sammlung der bei Plinius, Plutarch, Gellius, Macrobius, Josephus, Diodorus Siculus, Eusebius, Valerius Maximus, Augustin, Vincenz von Beauvais, Gottfried von Viterbo, Isidor von Sevilla, Paulus Diaconus, Albertus magnus, Caesarius von Heisterbach erzählten Historien; endlich haben auch der Koran, der arabische Roman des Tophail Hai Ebn Yokdan, Baarlam und Josaphat, das indische Fabelbuch Pantcha Tantra und jüdische Spruchsammlungen Beiträge geliefert. Es ist erstaunlich und höchst erfreulich, wie fleißig das Mittelalter die Spruchweisheit des Altertums aufgefunden, festgehalten, weitergegeben und umgeformt hat. Die Wanderungen und Schicksale dieser schlagenden Geschichten und Antworten mögen an einer Probe, der Historie des *Duilius* illustriert werden. Es ist der Name eines antiken Seehelden, der in Italien heute noch so populär ist, daß ein Schlachtschiff seinen Namen trägt. Die Geschichte „des schlechten Atems" bringt als erster Plutarch in seinen „Regum et Imperatorum Apophtegmata", Hierontis Nr. 3; danach kommt sie bei Hieronymus (contra Jovinianum) vor; die nächste Station sind die Nugae philosophorum von Caecilius Balbus. Endlich nimmt sie Nicolaus Pergamenus in seinen Dialogus creaturarum dial. 78 auf. In den Gesta steht sie II, Kap. 240 und danach hat sie Montagna auf einen Cassone des Museo Poldi Pezzoli in Mailand gemalt (Kat. Nr. 630). Natürlich wechseln die Namen, der Mann heißt bald Duilius, bald Hieron, bald Fulgentius, bald Daniel. Bei Plutarch lautet die Stelle: (*ἀποφθέγματα βασιλέων καὶ στρατηγῶν, Ἱερῶνος N* 3).

*Λοιδορηθεὶς δὲ ὑπό τινος εἰς τὴν δωσωδίαν τοῦ στόματος, ἠτιᾶτο τὴν αὐτοῦ γυναῖκα μηδέποτε περὶ τούτου φράσασαν. ἡ δὲ εἶπεν 'ᾤμην γὰρ τοιοῦτον ἅπαντας τοὺς ἄνδρας ὄζειν.'*
(Als ihn [den Hieron] jemand wegen des schlechten Geruchs seines Mundes tadelte, frug er seine eigene Frau, warum sie nie davon gesprochen habe; die aber sagte: „Ich glaubte, daß alle Männer schlecht röchen".) Die Beziehung auf Duilius findet sich zuerst bei Hieronymus. — —

Das Schicksal des jüngsten Kindes der antiken Mythologie, Psyches und ihrer Liebe mit Amor, ist nicht nur an den Wänden der Farnesina, sondern auch auf den Cassonebildern mit jener Ausführlichkeit erzählt worden, die *Apuleius'* breite Darstellung ermöglicht. Darüber sind von Foerster (Jahrb. d. pr. Kss. 1895, 215ff.)

umfassende Untersuchungen angestellt, die nicht ausführlich wiedergegeben zu werden brauchen. Die Cassonedarstellungen ermöglichen es, Raffaels auf zwanzig Bilder berechneten Zyklus vollständig wieder zusammenzustellen, wie es Steinmann in der Zeitschrift für bildende Kunst (1902, S. 92) getan hat. Hier liegt der Fall vor, der keineswegs selten ist, daß das Cinquecento im großen Freskenstil die Cassonethemata des Quattrocento ausweitet. Die Hochrenaissance hätte nicht mit solcher Leichtigkeit das mythologische Erbe beherrscht, wenn es nicht von den Vorläufern schon ausgeformt gewesen wäre. Man kann die großen Wandzyklen, etwa der Farnesegalerie und des Palazzo del Tè in Mantua fast Bild für Bild auf Cassonebilder zurückführen. Ebenso lebt das pathetische große Bild der Venezianer vom 16. Jahrhundert bis zu Tiepolo hin von den antiken Stoffen, die das Quattrocento ausgewählt und vorgeformt hatte.

Endlich seien noch einige nebensächliche Quellen aufgeführt. Die Fabel Hercules am Scheidewege (z. B. Truhenbild im Berliner Kunstgewerbe-Museum) stammt nach Müntz aus Xenophon und dann aus dem Sophisten Prodikos. Für Giorgiones Bild beim principe Giovanelli hat Wickhoff auf Statius' Thebais IV verwiesen, für Tizians himmlische und irdische Liebe auf die Argonautica des Valerius Flaccus VII (Deutung: Medea). Für dies Thema zog Poppelreuter die fünfzehnte der Heroiden Ovids heran (Deutung: Sappho); deren Bekanntschaft muß auch sonst vorausgesetzt werden. Ein sehr beliebtes Anekdotenbuch waren Dictorum factorumque memorabilium libri IX Valerii Maximi, einst Kaiser Tiberius gewidmet, zuerst 1471 in Straßburg und Mainz, dann bei A. Manutius, Venedig 1534 gedruckt. Er benutzt hauptsächlich Livius; ihn benutzen dann wieder Plinius und Gellius. Die große Anzahl der Handschriften beweist, daß er im Mittelalter viel gelesen wurde. Vgl. über ihn das unnötig harte Urteil bei W. S. Teuffel, Geschichte der römischen Literatur, § 263, S. 543ff.

## 4. Ducento und Trecento.

All diese direkten oder indirekten Quellen, aus denen die Weisheit des Altertums den Italienern des 15. Jahrhunderts zufloß, haben den einen Nachteil, daß sie verhältnismäßig spät erst die Blumenbeete der Malerei erreichten. Es ist ein weiter Weg von Boccaccios Studierstube bis zur Illustration seiner Geschichten auf den Truhen. Selbst scheinbar so offene Geschichten wie seine Novellen der Griseldis

und des Nastagio erscheinen in der Malerei nicht vor 1450. Wir haben nun die Bemühungen der kleineren Trecentisten und ihrer Nachfolger zu betrachten, wie sie des großen Stoffes Herr wurden[1]). In diesen Darstellungen setzt bereits jene Umformung des antiken Stoffes in die Novelle der Gegenwart ein, die von den Cassonemalereien bereits als selbstverständliches Recht in Anspruch genommen wird; sie hätten ja sonst gar keine Möglichkeit gehabt, die Dinge glaubhaft und schaubar zu erzählen.

Wenn Dante (Parad. XV, 125) sagt: favoleggiavano le antiche donne fiorentine de' Trojani, di Fiesole e di Roma, so spielt er damit auf Bücher wie den schon oben erwähnten Roman de Troie von Benoît de Sainte More (um 1150) an und die davon abhängige lateinische Compilation des Guido dalle Colonne: Historia destructionis Troiae, sowie auf die italienischen Umformungen der istorietta Troiana. Binduccio dello Scelto, Filippo Ceffi und Matteo Bellebuoni haben solche populäre Darstellungen geliefert[2]). Hier wird z. B. der Raub der Helena durchaus im Stil der mittelalterlichen Aventiure geschildert, in der Art, wie die Cento novelle solch einen Bericht meistern. Paris ist auf der Fahrt begriffen wie ein Templeise und trifft in einem Venustempel nahe der Rocca des Menelaos die außerordentlich schöne Frau Helena, deren Aussehen dann nach der Art eines edlen Pferdes geschildert wird. Dann kommt es zum Raub, der Heimfahrt und der Bestürzung der Troianer, namentlich Kassandras.

Ein anderes Fabelbuch des Ducento und Trecento war der Alexanderroman, von dem Dante im Inf. XIV, 31 ff. spricht. Julius Valerius (4. Jahrh.) hatte den griechischen Roman des Pseudo-Kallisthenes ins Lateinische übersetzt; als Historia de preliis erschien er wieder im 10. Jahrhundert und wurde durch den Iter ad paradisum (Correspondenz zwischen Alexander und Didiunus) und den Brief Alexanders an Aristoteles über die Wunder Indiens ergänzt. 1335 erschien von Filippo Scolari die „Alessandreide" und dann folgen gereimte und Prosaausgaben in Menge, eine italienische unter dem Titel: I nobili fatti di Alessandro Magno. Auszüge

[1]) Manuale della Litteratura Italiana, compilato da Alessandro d'Ancona e Orazio Bacci I, Secolo decimo terzo e decimo quarto, S. 130 ff.

[2]) Vgl. Egidio Gorra: La leggenda troiana in Italia, mit den Testi inediti di Storia troiana. Torino, Loescher 1887 und H. Morf, Notes pour servir à l'histoire de la légende de Troie en Italie, Romania XXI, 18 und XXIV, 174.

daraus finden wir im „Tesoro" des Brunetto Latini und in den „Fatti di Cesare"[1]). Die letzteren, aus dem Französischen ursprünglich stammend, schildern vor allem die Schlacht von Pharsalus und den Kampf Caesars mit Antonius. Die von Dante erwähnten „favole di Fiesole" sind die Leggende fiesolane, eine Compilation des Trecento über den Ursprung von Florenz (de origine civitatis). Weiter spricht Dante von den „bellissime favole di Artù"; damit meint er die „Leggende cavalleresche", in denen von den Liebesabenteuern König Artus', Lancelotts und Tristans die Rede ist. Aus dem Französischen machte um 1270 Rusticiano da Pisa eine italienische Umformung; um 1300 erschien „la tavola ritonda o l'Istoria di Tristano" und die Storia des Zauberers Merlino. Die meisten Bücher finden sich in zahlreichen Abschriften; aus der Ferne brachte ein Kühner eine kostbare Handschrift mit, die er umformte und dann den Abschreibern überließ.

Novellensammlungen als Collectiva besaß die Zeit um 1300 drei: „I conti di antichi cavalieri", auch Conti Martelliani genannt, weil sich ein Codex im Palazzo Martelli befindet; dann der Novellino oder Le cento novelle antiche, gedruckt freilich erst 1525, und il libro dei sette Savi (aus dem Indischen). Den Namen „Fiore di Filosofi" trägt eine Brunetto Latini zugeschriebene Sammlung der Viten und Sentenzen berühmter Leute, die z. B. schon die Geschichte von der Gerechtigkeit des Traian enthält. Ebenfalls Brunetto Latini zugeschrieben werden die „Cronache fiorentine"; die „Cronache sanesi" (erhalten in einem Codex der Ambrosiana von 1445) geben vor allem eine Beschreibung der Schlacht von Montaperti 1260 und sind wohl auch noch im Ducento verfaßt.

Die Großen und Lehrmeister des Trecento wurden oben gewürdigt; aber neben ihnen stehen die vielen Trabanten und Dolmetscher ihrer Gedanken und Reime, die eifrigen Compilatoren und Annotatoren eines Jahrhunderts, das im Sammeln und Zusammentragen seine Verehrung für das Altertum besonders eifrig bewies. Im Grunde ist doch auch Boccaccios mythologisches Handbuch eine Compilation; und bei Petrarcas Trionfi spürt man oft noch die Wonne des Poeten, wenn er tüchtig vom Leder ziehen und eine verblüffende Menge antiker Namen herunterschnurren kann. Bei Dante geriet die indigesta moles der Einzelnotizen an einen Gestalter höchster

[1]) Vgl. P. Meyer, Alessandre le grand dans la littérature française du moyen âge, Paris 1886. D. Carraroli: La leggenda di Alessandro Magno, Torino, Clausen 1892.

Ordnung; aber wenn wir seine Zettel hätten, würden wir auch ein seltsames Collectaneum finden, das aus unendlichen Rezepten Discrepantes zusammenfügte. Von Dantes Zeitgenossen im Trecento wäre zunächst Marco Polo (Venedig 1254—1325) zu nennen, dessen „Milione" die Beschreibung seiner Reise nach China enthält; in der bildenden Kunst hat diese kühne Tat, die sich zu Columbus' Reisen etwa verhält wie die Kuppel des Florentiner Doms zu der von St. Peter, kein Echo hinterlassen. Dino Compagnis Chronik, geschrieben zwischen 1310 und 1312, schildert die Zustände in Italien unter Bonifaz VIII. und Kaiser Heinrich VII. (Giano della Bella, Carl von Valois, Corso Donati) und zeigt uns nach Del Lungos trefflichem Wort „la realta della figura ideale di Dante". Dante schildert „l'uomo del tempo suo, ma sollevato a una idealita schiva e superba". Dinos Typen sind dieselben Menschen, die wir auf den Bildern der Lorenzetti, der Gaddi und Spinello Aretinos sich bewegen sehen, sans façon et phrase dem Befehl ihres Blutes gehorchend und heftig an den Wagen ihres Geschickes herandrängend. Insofern deutet uns auch Dino manches Cassonebild, nicht inhaltlich, aber psychologisch. Francesco da Barberinos „Reggimento e Costumi di Donna" (um 1315 verfaßt) gibt in den Feste nuziali eine Beschreibung der Florentiner Trecentohochzeit in sehr anziehender und detaillierter Weise; das sog. Adimari-Hochzeitsbild der florentiner Akademie wirkt wie eine Illustration zu diesen Versen[1]).

Für die Ausgestaltung des biblischen Stoffes wurde, abgesehen von den Predigten, die schon im Trecento verfaßte Biblia volgare wichtig. Sie wurde zwar erst 1471 in Venedig bei Niccolò Jenson gedruckt (gleichzeitig mit der Malermibibel), ist aber (zum Teil) schon von Domen. Cavalca (1270—1342) verfaßt. Es ist eine Um-

[1]) Die genauen Statuti suntuari circa le feste nuziali von 1356 hat uns der florentiner Notar Andrea Lancia (gest. ca. 1360) aufgeschrieben, der auch Auszüge aus Valer. Maximus, aus Seneca, Ovid usw. gemacht hat. Die Verbote in bezug auf Aussteuer und Hochzeitspomp sind ungeheuerlich; sie setzen also den Drang zu großer Opulenz voraus. Aus späterer Zeit, um 1470, sind die Nuptiali di Marco Antonio Altieri (ed. Narducci Roma 1873); vgl. auch Lastri im Osservatore fiorentino 1797, I, p. 112—121, u. Merkel im Bollet. des istit. stor. Ital. XIII 124ff. Die Bandi Lucchesi von 1337 lassen nur 2 coffori und 1 cofforetto zu. Ein Luxusgesetz in Bologna 1401 erlaubt für den Coffanellus nur Vergoldung und Bemalung. Vgl. auch über Hochzeitsgebräuche Luca Landuccis Tagebuch, deutsch von Herzfeld, I S. 13. Eine Hochzeitsbeschreibung der Renata von Frankreich findet sich bei Fontana, R. d. Fr., Rom 1899, S. 44, Tischschmuck S. 91, Speisezettel S. 92—98.

formung der biblischen Erzählung in den italienischen, genauer toskanischen Vorstellungs- und Gefühlskreis. Ein tausendfaches Echo dieser Vulgärbibel findet sich in allen Predellen des Trecento und Quattrocento. Gewiß haben auch die Rappresentazioni sacre ihren Teil daran; aber auch diese beruhen auf der Biblia volgare.

Ihr zur Seite treten die Leggende spirituali, in denen biblische Themata entwickelt, ausgebreitet und mit anderen Überlieferungen verwoben werden — berühmt ist z. B. die hier zuerst versuchte Ausdeutung des Judas Ischarioth-Geschickes im Sinne der Oedipustragödie. Vor allem führen diese Legenden das biblische Thema da weiter, wo der Zufall seiner Überlieferung abbricht oder wo eine Verbindung mit der späteren Heiligenlegende wünschenswert erscheint. Dafür ist die Legende von der Auffindung des rechten Kreuzes besonders bezeichnend, die sich von Adam bis Constantin hinzieht. Hier findet sich bereits die Erzählung der Königin von Saba, die nicht durch die Porta d'Aquilone in Jerusalem einziehen will, weil sie auf der Brücke das Olivenholz betreten müßte, das aus Adams Leichnam hervorgewachsen war und aus dem einst, so lehrt sie die Vision, das Kreuz Christi gefertigt werden wird. Diese Erzählung ist auf vielen Cassoni im Hintergrund des Bildes der Begegnung mit Salomo dargestellt. Man würde die Szene vergeblich in den Rappresentazioni sacre suchen, sie ist nur in den Leggende spirituali zu finden. Piero della Francesca z. B. hat diese noch bei den Fresken in Arezzo benutzt. Er hat sich auch das hier erwähnte, mächtige Lachen Adams drei Tage vor seinem Tode nicht entgehen lassen (Lünettenfresko). Wahrscheinlich war die Szene an der Brücke auch auf Alesso Baldovinettis Fresco der Begegnung der Königin von Saba mit König Salomo in Sa Trinità in Florenz dargestellt; Vasari berichtet davon in der Vita Baldovinettis.

Die Chronik Giovanni Villanis († 1348) und seines Bruders Matteo († 1363) braucht nicht gerühmt zu werden; sie enthält viele Mitteilungen über die Art des Lebens, die Pracht der florentiner Paläste, den Reichtum des Lebens. Dazu stimmen dann die schönen Trecentotruhen mit vergoldeten Stuckreliefs wie auch die kostbaren Interieurs, die wir auf den Bildern der Giottoschule und der Sienesen sehen.

Sehr wichtig wurden der „fiore di mitologia" und „I fatti di Enea" aus dem „fiore d'Italia" von dem Karmeliter Fra Guido da Pisa (nach 1336 verfaßt). Denn hier liegt die erste Popularisierung Virgils vor; sie wurde schon im 14. Jahrhundert in den sizilianischen Dialekt übersetzt. Vergleicht man etwa die Darstellung

des Heldentodes von Euryalos und Nisus mit der herrlichen Stelle Aeneis IX, 175 ff., so sinkt zwar der Tenor des Pisaner Mönches tief unter die Linie des antiken Epikers; aber jener nächtliche Überfall der trunkenen Rutuler durch die beiden beherzten Epheben schimmert nun in toskanischen Waffen und man glaubt die Schlachtrufe von Montaperti bei Alba Longa zu hören. Wie sich der Entscheidungskampf zwischen Aeneas und Turnus (Aen. XII) auf Cassonebildern (z. B. im Musée Cluny) findet, so ist vermutlich in einem oder dem andern Battaglienbild, die leider meist inschriftlos sind, die Heldentat der beiden jungen Helden gemeint, die durch Dantes Gedicht (Inf. I. 108) an einen so vornehmen Platz gestellt waren. Es sind nämlich — neben Cammilla — die ersten antiken Heldennamen, die Dante erwähnt; jene Jungfrau wird von der Aeneis VII, 803, XI, 535, XII, 768—831 besungen, die Tat dieser beiden Helden wird im IX. Gesang beschrieben.

Den Dominikaner Jacopo Passavanti, † 1357 in Florenz, begraben in Sa Maria novella, erwähnen wir nicht wegen der nur vermutungsweise ihm zugeschriebenen Liviusübersetzung, sondern wegen seines „Specchio di vera penitenza", der Niederschrift seiner 1354 gehaltenen Fastenpredigten. Hier findet sich nämlich schon der Stoff von Boccaccios Nastagionovelle (Decam. X, 10) unter dem Namen Elinando di Niversa, der den Cavalier Giuffredi bei der Verfolgung der nackten Beatrice Berlinghieri im Wald antrifft. Die Erzählung deckt sich insofern nicht, als Boccaccio die Bestrafung einer hartherzigen Jungfrau, Passavanti aber die zweier schuldiger Ehebrecher schildert. Es ist aber sehr reizvoll zu denken, daß die Hauptmomente einer der berühmtesten Boccaccionovelle, die auch Maler wie Botticelli zur Darstellung gereizt hat, schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts von der Kanzel von Sa Maria novella in Florenz herab den Florentinern gepredigt worden sind. Hier haben wir ein klassisches Beispiel dafür, wie viele Stoffe, die wir heut nur noch literarisch nachweisen können, durch Predigt, Kanzel und Tradition in den weiteren analphabetischen Kreisen bekannt wurden. Natürlich konnte sich Boccaccio nichts Besseres wünschen, als solch einen Schrittmesser. 1353 war sein Decamerone bendet und Passavanti mag schon aus ihm geschöpft haben. Die Umformung im Stil einer massiveren Sündenrechnung popularisierte Boccaccios Novelle und machte sie vor allem bekannt. Der Prediger der alten Zeit ist ja der klassische Erzähler der Abendstunde. Dann setzt er sich auf den Stuhl auf dem niedrigen Podium neben der

Kanzel, die Leute scharen und hocken um ihn, er nimmt eine Prise und beginnt mit seinem schönsten Märchen. Es darf geschmunzelt und geweint werden. Manche Zuhörer blicken plötzlich zu Boden, andere schielen hinüber und keiner schläft. Solch eine Stunde habe ich einmal in Sa Maria novella erlebt und herzliches Lachen gehört. Keine Spur von Respektlosigkeit, ein schöner Anstand in aller Freiheit!

*Antonio Pucci,* „campanaio, trombettiere e banditore", gestorben um 1390 in Florenz, hat „la guerra di Pisa 1362—65" in Reimen beschrieben; Carducci nannte das Werk „una nuova Iliade". Auch die Pest von 1348, die Vertreibung des Duca d'Atene, der Krieg gegen Lucca sind von ihm bedichtet worden. Andere Poeme sind die Reina d'Oriente (Königin von Saba), Apollonios von Tyrus u. a. Sehr wichtig ist sein Zibaldone, der Sammelnotizen aller Art enthält.

*Fazio degli Uberti,* geb. in Pisa um 1305, hat seine Jugend in der Lombardei und Oberitalien bei den Visconti, Scaligern und Carrara verlebt, war in Frankreich und Deutschland und kehrte dann nach Florenz zurück, wo er in Armut 1368 starb. Sein „Dittamondo" (dicta mundi) ist die Frucht seiner Reisen und Beobachtungen, eine geographisch-historische Schilderung Europas und des heiligen Landes. Sein Hymnus auf Rom durchmißt in großen Zügen das Geschick der ewigen Stadt; Romulus, Tarquinius, Brutus, Caesar, Augustus, Pompeius, Scipio, Scaevola, Cammillus, Cincinnatus, Torquatus, Horatius Cocles, Cato, Cicero, Fabius Maximus, Fabricius, Metellus, Attilius Regulus usw. werden genannt, in einer Weise, die voraussetzt, daß der Leser die Schicksale dieser Helden gut kenne oder sich doch zurechtfinde. Gilt das schon um 1360 für dieses Poem, so gilt es sicher um 1460 für die Cassoni. Von den eben genannten Themata finden wir auf den Cassoni wieder: Romulus und Remus, Tarquinius und Brutus, Caesars Triumph und Tod, Augustus' Triumph, Scipio, Scaevola, Horatius Cocles und Regulus. Natürlich haben die Maler nicht nach dem Dittamondo, sondern nach ausführlicheren Quellen gemalt; aber das Wichtige ist, daß diese Geschichten auf allgemeines Verständnis rechnen konnten, wenn sie schon 100 Jahre lang und länger im Umlauf waren.

Der zwischen 1378 und 1400 verfaßte „Pecorone" des Giovanni Fiorentino ist eine Sammlung von 50 Novellen, deren Stoff zum Teil dem Decameron, zum Teil Villanis Chronik entlehnt ist. Zwei Novellen stammen von Apuleius. Ser Giovanni hat den Ruhm, Shakespeare den Shylockstoff übermittelt zu haben.

Dieser Sammlung von 50 Novellen stellte *Franco Sacchetti* (geb. in Florenz um 1335, † 1400) eine größere von 300 (erhalten 223) gegenüber. Sie sind wichtig für die Bürger- und Sittengeschichte, auch für die Künstlernachrichten, bleiben aber ganz in der Gegenwart und Wirklichkeit und finden nur dadurch den Weg nach rückwärts, daß sie manche Stoffe aus den Gesta Romanorum wiederholen. — —

DIE LITERATUR des Ducento charakterisiert sich dadurch, daß sie den exotischen Stoff sammelt; das Trecento sucht das Gefundene einheitlich zu gestalten und dem Einzelfall den Charakter des Gesetzes und Symptoms zu geben. Die Anregung kommt meist von außen und nur die ganz Großen kommen soweit, das Überlieferte neu durchzuformen und zu verselbständigen. Es bleibt also immer eine, wenn auch noch so freie Art der Reproduktion und es bleibt Anlehnung, wenn auch in so stolzer Selbständigkeit, wie sie Dante Virgil gegenüber verrät. Die Hauptformen sind episch, im Reim und in der Prosa. Eine freie Gestaltung ist eigentlich nur auf dem religiösen Gebiet zu spüren, wo der Stoff eben unmittelbar beherrscht wurde. Chroniken und Annalen, Tagebücher und Zibaldoni können nicht den Anspruch auf Gestaltung machen. Ihre Pflicht ist Fülle und Sachlichkeit; auch der Brief wird im Trecento durchaus aus inhaltlichen, nicht artistischen und stilistischen Motiven verfaßt. Das Künstlerische, etwa in den Briefen der Caterina da Siena, liegt in der Glut, der Rücksichtslosigkeit, in der Schlagkraft und der Unmittelbarkeit — das sind gewiß ebenso große, wenn nicht größere Vorzüge als die der Eleganz und Stilreinheit, die im Briefstil des Quattrocento herrschen.

Der Schatz an Geschichten, Novellen, Anekdoten und Episoden, an Historie, Sage und Legende der homerischen und julischen Vergangenheit wie der Gegenwart, der in den 150 Jahren von 1250—1400 von fleißigen Mönchen und bezahlten Abschreibern, von leidenschaftlichen Dichtern und stumpfen Compilatoren zusammengebracht worden ist, bildet nun die literarische Grundlage und Fundgrube für die Cassoni des 15. Jahrhunderts. Wieder einmal bestätigt es sich, daß die Kunst des Wortes der der Linie und Farbe voraneilt. Natürlich arbeitet das Quattrocento auf einigen Wegen weiter; es passieren außerdem wichtige Dinge, die auch gemalt werden müssen, wie die Eroberung von Pisa oder die Schlacht von Anghiari; ein Kaiser wird gekrönt, feindliche Brüder versöhnen sich. Aber die eigentliche poetische Produktion

des 15. Jahrhunderts liegt nicht mehr auf dem epischen, sondern auf dem lyrischen Gebiete. Die Epik setzt erst wieder bei Pulcis Morgante, bei Ariost und Boiardo ein, aber durchaus in eigener neuer Erfindung mit romantischer Tendenz. Der Dichter trennt sich vom Gelehrten, der Lyriker von dem Linguisten.

Als jene schwarze Kunst aufkam, die von den verdammten Barbaren in Deutschland erfunden war, welche die Ruhe und das Verdienst in allen Schreiberstuben so arg erschütterte, da hatte die Nation Gelegenheit, ihr Urteil auszusprechen, was von der Literatur der Gegenwart am ehesten der Vervielfältigung würdig sei. Das Urteil fiel geradezu vernichtend aus! Sehen wir von Valturius' Kriegsregeln ab, die man aus praktischen Gründen schon 1472 gedruckt hat, so gelten alle frühen und namentlich alle besseren Drucke den Geistern des Altertums oder den drei Großen des Trecento Dante, Petrarca, Boccaccio. Von den Zeitgenossen werden nur religiöse Traktate gedruckt. Und ein ganz ähnliches Urteil fällte die Malerei. Zeitgenössische Poesie wird nicht gemalt. Bilder wie Botticellis Primavera und Venus bleiben eine Ausnahme, weil hier Dichter und Bildbesteller eine Person sind und zwar eine reiche, die eine Illustration der eigenen Reime in Auftrag geben kann. Selbst in Fällen, wo Dichter und bildender Künstler in einer Person sich finden, wie bei Alberti, Leonardo, Michelangelo, kommt es nie vor, daß ein Dichter sich selbst illustriert hätte. Wohl aber macht sich umgekehrt die Dichtung daran, die Werke des Pinsels und des Meißels zu besingen.

## 5. Die rappresentazione sacra.

Nur mittelbar bietet ein bestimmter Zweig der Poesie der Malerei den Stoff oder besser die Anschauung des Stoffes: das sind die Schauspiele geistlicher und weltlicher Art. Über den Einfluß der rappresentazioni sacre auf die bildende Kunst ist viel debattiert worden. Wir sind weit entfernt, den Einfluß dieser Schaustellungen kirchlicher oder profaner Vorführungen zu leugnen, betonten vielmehr bereits, daß z. B. Petrarcas Trionfi erst durch die szenische Ausgestaltung Farbe und Schaubarkeit bekommen haben. Wir glauben aber nicht, daß sich hier eine Kraft des Geistes der Poesie dokumentiert wie im XIV. Jahrhundert, sondern daß im wesentlichen die Szene das Wirksame war. Man braucht doch nur einmal eine

Rappresentazione sacra des Feo Belcari (1410—1484, die früheste Rappresentazione ist von 1449) mit einem Abschnitt aus Ovid oder Boccaccio zu vergleichen, um den ganzen Abstand zu fühlen. Die geistlichen Aufführungen haben nicht neuen Stoff und neue Lebensweisheit vermittelt, sondern bekannte Situationen schaubar gemacht und den Malern dadurch die Abfolge der Szenen geklärt. Aus der Fülle der Bühnenbilder wählt der Maler das Schlagendste und Unentbehrliche aus.

Ein gutes Beispiel, Text und Bild zu vergleichen, bietet das Schauspiel der hl. Margarete. Der Text ist abgedruckt bei d'Ancona, Rappresentazioni sacre II S. 123ff.; das Bild befindet sich im Besitz des deutschen Kaisers (Berlin, Palais Kaiser Wilhelm, s. Kat. Nr. 808) und ist von dem Maler, der auch die beiden Tobiasbilder des Kaiser-Friedrich-Museums (Kat. Nr. 806f.) gemalt hat, also wahrscheinlich von Bugiardini. Während das Schauspiel mit der Taufe Margaretes und dem Zorn des heidnischen Vaters Teodosio über die Bekehrung der Tochter beginnt, setzt die Tafel gleich bei der folgenden Szene ein, wo Margarete auf Rat der Amme sich verbirgt und bescheiden Ziegen hütet; der Präfekt Olimbrio findet sie hier bei der Jagd und läßt das schöne Mädchen holen (die Jäger warten vorn links, bis Margarete herbeigebracht ist). Die sich den Wünschen des Präfekten versagende Margarete wird nun ins Gefängnis geworfen. Aus diesem tritt sie (rechts vom Stadttor) heraus, um zum Verhör zu gehen. (Dabei begleitet sie ihre Amme. Davon berichtet das Schauspiel nichts, schließt es aber auch nicht aus.) In dem ersten Bogen der Halle rechts findet das Verhör statt; mutig widersteht Margarete dem neuen Drängen. Es folgt im zweiten Bogen die Geißelung und das Brennen der nackten Brüste (das Schauspiel kennt zwei Folterszenen). Dann sieht man die Bedrohung des Drachens mit dem Kreuz. Hier schließt das Bild; während im Schauspiel noch eine zweite Versuchung des Satans und die Hinrichtung der Heiligen geschildert wird.

Ein zweites Beispiel bildet die Tobiasgeschichte. Sie spielt bekanntlich im Quattrocento deshalb eine so große Rolle, weil man den Schutz des in die Ferne reisenden Tobias, den Raffael behütet hatte, gerne auf alle die jungen florentiner Söhne herabflehte, die ebenfalls von ihrem Vater in die Ferne geschickt wurden, in den Bureaus der Filialen und Geschäftsfreunde in Gent, Brügge, Marseille, Barcelona den Exporthandel studierten, vielleicht auch in der Fremde die Braut fanden und nun, reich und wissend heimkehrend, Helle und

Wärme in das Haus der vereinsamten Eltern brachten, die den Sohn lange hatten entbehren müssen. In Or San Michele hat ein altes heiliges Tobiasbild gehangen, dem die zahlreichen Tobiasbilder des Quattrocento von P. Pollaiuolo, Botticini usw. nachgebildet sind. Während diese großen Tafeln stets nur den Moment der Heimkehr der beiden Wanderer Tobias und des Engels (oder mehrerer Engel) darstellen, bringen die Cassonebilder die Geschichte in extenso, aber nicht nach der Bibel, sondern nach dem Schauspiel, wie es bei Ancona I, 98ff. abgedruckt ist. Man kann das Schauspiel in 29 Einzelszenen zerlegen, die etwa durch folgende Überschriften bezeichnet werden können.

I. 1. Belisar kommt nach seinem Sieg über die Juden nach Niniveh.
2. Tobias sen. und seine Familie wird gnädig empfangen.
3. Tobias sen. bringt den Gefangenen Wein.
4. Tobias sen. begräbt Tote.
5. Tobias sen. wird blind.

II. 6. Sarah wird von der Dienerin Zita getadelt, daß sie sieben Männer in der Hochzeitsnacht umgebracht habe.
7. Sarah betet zu Gott um einen neuen Mann.
8. Raffael wird von Gott nach Niniveh gesandt.
9. Tobias sen. glaubt sich dem Tode nahe und erzählt dem Sohn von der alten Schuld bei Gabello in Rages.
10. Tobias jun. rüstet sich zur Abreise und findet einen schmucken Gefährten (Raffael).
11. Tobias erzählt dem Vater von dem unerhofften Reisebegleiter.
12. Abschied der Beiden.
13. Klage der einsamen Anna, der Frau des alten Tobias, um ihren Sohn.

III. 14. Tobias und Raffael baden im Tigris; der Kampf mit dem Fisch.
15. Raffael rät dem Freund, um Sarah zu werben, aber auf der Hut zu sein.
16. Tobias kommt zu seinem Onkel Raguel, dessen Weib Anna und dessen Tochter Sarah.
17. Verlobung. Das Gebet des Tobias und der Sarah.

18. Raffael fesselt in der gefährlichen Nacht den Teufel.
19. Die Klage der einsamen Eltern in Niniveh.

IV. 20. Die Magd Zita sieht die Jungvermählten lebendig in der Kammer.
21. Tobias bittet Raffael, allein zu Gabello nach Rages zu gehen.
22. Der alte Schuldner zahlt freudig und kommt mit zu Raguel.
23. Großes Abschiedsfest.
24. Raguel stattet die Tochter reichlich aus und entläßt die Neuvermählten.
25. Tobias und Raffael eilen allein vorwärts, Sarah kommt allmählich nach.
26. Die Mutter Anna, auf dem Dach sehnsüchtig Ausschau haltend, sieht den ihr entgegeneilenden Hund.
27. Tobias kehrt heim und heilt den blinden Vater.
28. Vater und Sohn bieten Raffael die Hälfte ihrer Habe zum Dank.
29. Raffael enthüllt seine göttliche Herkunft und Sendung.

Diese reiche Szenenfolge hat der Maler der beiden Tobias-Cassoni im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 142 und 149, Kat. Nr. 806, 807) auf etwa 12 Episoden zusammengedrängt, derart, daß die erste Tafel: Abschied, Reiseabenteuer, Verlobung, Teufelbeschwörung und Abreise des Engels nach Rages enthält, die zweite das Hochzeitsmahl, die Heimreise, die Heilung des Vaters und die Offenbarung des Engels.

In ähnlicher Weise wird der sacrale Stoff in der Umformung des Schauspiels bei folgenden biblischen und heiligen Geschichten den Cassonemalern nahegebracht:

die Josephgeschichte (d'Ancona, Rappresentazioni sacre, Band I, 61);

die Königin Esther (d'Ancona, Band I, 129);

Santa Margherita (d'Ancona, Band II, 123, s. oben);

Constantin und Helena (d'Ancona, Band II, 187).

Außerdem erwähnt d'Ancona in den Origini del teatro italiano, I, 269 die Schauspiele der Sa Felicità, des Königs Salomo, der Susanna und Judith, die ja auch vielfach gemalt sind, z. B. Kat. Nr. 270, 271, 429, 191 ff.

Im allgemeinen ist aber die Ausbeute des geistlichen Schauspiels für die Cassoni gering. Das ist kein Wunder; die Mehrzahl der Cassonebilder ist nichtbiblischen oder nichtlegendarischen, sondern profanen Inhalts. Die klassische Stelle, wo das religiöse Schauspiel in die Malerei einmündet, ist die Predelle. Hier wird das bunte Spiel,

das draußen auf dem Festplatz vor der Kirche oder auch im Innern des Kirchenraumes ausgesungen hat, festgehalten. Da Cassoni und Predellen sich im Format ähneln und man bei manchen Tafeln im Zweifel sein kann, in welche Kategorie sie gehören, sei hier einiges Prinzipielles über den Unterschied gesagt.

Die Predelle ist nie etwas Selbständiges, sondern stets Echo, Oktave und Paraphrase. Ihre Tonart ist festgelegt von dem Hauptbild, in dessen Organisation sie sich einzufügen hat. Das dort gegebene Thema darf und soll sie variieren, umspielen, umflüstern. Herrscht in dem Hauptbild die Welt ohne Zeit und Raum, so bleibt die Predelle in der Welt der Causalität. Dem Hymnus auf die Verklärten gesellt sie die Chronik des Erdenwallens und die Epopöe blutigen Endes. Während dort oben der Cantus firmus erschallt, läßt sie das Volkslied, den Reim der Straße, ja den Bänkelgesang ertönen. Sie, nicht das Hauptbild, gestattet den Künstlern, sich frei zu tummeln; die Phantasie ist frei und neue Einfälle sind gestattet.So ist sie die Stelle, wo die Fortschritte munterer Erfindung eher sichtbar werden als in der Haupttafel.

Die klare Disposition des Altarbildes und der Zusammenhang des Hauptbildes mit der Stufe verbürgen jene köstliche Ordnung, wie sie aller südlichen Kunst wie selbstverständlich eignet. Ihr Vortrag gliedert sich klar in den Einzelfeldern; jede Szene hat ihr Centrum in den großen Figuren der Heiligen des Hauptbildes, deren Einzelschicksal unten berichtet wird. Kommt zu der Predelle noch der Aufsatz oder das Giebelbild, dann ergibt sich jene frische Dreistaffelung, bei der Erdenschicksal, Typik und Oberwelt miteinander verbunden wird.

Auf eine solche Staffelung muß das Cassonebild verzichten. Es ist selbständig und muß sich allein behaupten; höchstens daß ein Bruder im Gleichschritt mitgeht. Es verrät sein Thema erst dem suchenden Auge und kann zur Verstärkung seines Vortrags nur die Verdoppelung oder Vervielfachung der Hauptperson geben. Die Fülle der Situationen ist hier Pflicht; die Predelle dagegen sucht sich aus dem Leben des Heiligen meist nur eine, wenn auch die entscheidende Szene aus. Das Format ist hier wie dort länglich; das drängt zur epischen, perennierenden Erzählungsweise, die, der occidentalischen Schreibweise entsprechend, stets links beginnt. In Siena und auch in Oberitalien hat man der geteilten Vorderwand der Truhen lange Zeit den Vorzug gegeben; in Florenz fällt die Teilung früh fort; das begünstigt die Entwickelung eines spezifischen Cassonestils.

## 6. Das profane Schauspiel.

Neben dem geistlichen Schauspiel hat im Quattrocento das profane oder mythologische Schauspiel eine bescheidene Rolle gespielt. Man setzte damals seine mythologischen Lieblinge lieber auf den Triumph- und Carnevalswagen und fuhr diesen Thespiskarren durch die Straßen (davon später). Aber es fehlt auch hier nicht an Einflüssen. Wir wählen als Beispiel für das Verhältnis des profanen Schauspiels zum Cassonebild das Orpheusdrama des *Angelo Poliziano* (1454—1494). Auf Veranlassung des Mantuaner Kardinals Francesco Gonzaga dichtete Polizian im Juli 1471 in zwei Tagen „La fabula di Orfeo", die dann sofort zu Ehren Galeazzo Marco Sforzas aufgeführt wurde; die Dichtung wurde schon 1494 gedruckt. Die Szenenfolge ergibt folgende Reihe:

Der Hirt Mopso trifft Aristeo und Tirsi und klagt ihnen, daß er ein Lamm verloren habe. Tirsi findet es, während inzwischen Aristeo dem Mopso gesteht, daß er ein Mädchen, Eurydike, liebe. Dieses hat der inzwischen zurückkehrende Tirsi eben gesehen. Aristeo eilt zu ihr, Eurydike entflieht. Da kommt Orpheus, eine sapphische Ode singend, den Hügel herab; schon meldet ein Hirt, daß Eurydike auf der Flucht von einer Schlange in den Fuß gebissen und am Gift gestorben sei. Verzweifelt dringt Orpheus in die Unterwelt, mit den Klängen selbst Ungeheuer und die spiriti infernali besänftigend. Der Hades tönt von der immer mächtiger schwellenden Laute. Da staunt selbst Pluto; Proserpina bittet um Gnade für Eurydike. Sie wird unter der bekannten Bedingung gewährt. Stolz stimmt Orpheus seinen Siegessang an und — dreht sich um, um zu sehen, ob die Geliebte ihm folge. So verliert er sie wieder; Furien wehren ihm den zweiten Eintritt in die Hölle. Nun verwünscht Orpheus das ganze Liebesspiel und Frauengeschlecht. Bacchantinnen, empört, zerreißen Orpheus. Mit dem Chor dieser wilden Weiber und dem Evoeruf für Bacchus schließt das Stück.

Die Quellen für Poliziano waren Ovids Metamorphosen (X, 1—85, XI, 1—66) und Virgils Bücher vom Landbau (IV, 454 ff.). Aber nirgends, weder bei Polizian noch bei Ovid und Virgil, ist von einem körperlichen Ringen zwischen Pluto und Orpheus um Eurydike die Rede, wie es Sellaios Bild in Petersburg (Kat. Nr. 359) so drastisch schildert. Hier scheint der Maler die Gefahren der Höllenwanderung Danteschen Angedenkens in dem Zweikampf des Sängers mit Pluto symbolisiert zu haben. Ebenso

fehlt in diesem Schauspiel diejenige Situation, an die wir vor allem bei Orpheus denken: das alles besänftigende Spiel des Geigers, der die wildesten Tiere zähmt und selbst Berge und Felsen wandern heißt. Dagegen führt J. Sellaio im ersten Bild der erwähnten Folge (Kat. Nr. 357, beim Grafen Lanckoronski in Wien) die sittigende Kraft der musischen Töne vor. Das zweite Bild (Kat. Nr. 358, bei Stephan von Auspitz-Wien) schildert dann den Schlangenbiß und Eurydikes „trasporto" zum Hades. Ein Bild des Baldassare Carrari (Kat. Nr. 547, bei Spiridon-Paris) schildert die Anfangsszene des Dramas Polizians, wo die Geliebte des Aristeo Blumen pflückt, während Orpheus noch im fernen Wald weilt.

Ein anderes profanes Schauspiel ist die Fabula di Caephalo composta del Signor Niccolo da Correggio a lo illustrissimo Don Hercole et da lui representata al suo florentissimo popolo di Ferrara nel 1486 a dì 21 Januaris[1]). In fünf Akten ist hier folgendes dargestellt:

1. Akt. Aurora liebt Kephalos vergeblich; sie reizt ihn, die Treue seiner Gattin Prokris auf die Probe zu stellen. Kephalos verkleidet sich als Kaufmann und bietet der Gattin, die ihn nicht erkennt, den Apfel der Atalante, das Öl des Tiresias, durch das man das Geschlecht wechseln kann, und den Schild Athenas an. Da erkennt Prokris den Versucher und entflieht. Verzweifelt folgt ihr Kephalos, der zu spät bereut.

II. Akt: Die verlassene Prokris bittet Artemis, sie unter ihre Nymphen aufzunehmen, sie als Jägerin zu kleiden und ihr einen Hund (Laelaps) und den sicher treffenden Wurfspieß zu schenken. Eines alten Hirten Mahnung, zu Kephalos zurückzukehren, folgt sie nicht.

III. Akt. Prokris und Kephalos sind wieder versöhnt. Die Gattin gab dem Reuigen zum Zeichen neuer Liebe den Wurfspieß Dianas. Kephalos will die Treffsicherheit der Waffe an einem Wildschwein erproben. Ein Faun meldet der daheim den Gatten erwartenden Prokris, daß Kephalos „Aurora" im Gebüsch angerufen habe. Sie bereitet dem Heimkehrenden einen üblen Empfang und die Faune tanzen in Schadenfreude.

IV. Akt. Wiederum kehrt Kephalos von der Jagd heim; erhitzt begehrt er, sich im Freien abzukühlen. Prokris' Eifersucht wächst. Sie belauscht ihn und glaubt,

[1]) cf. d'Ancona, origini del teatro italiano II, S. 5.

daß er „Aurora" anrufe, während der Erhitzte nur die „Aura" um Kühlung anfleht. Der Jäger hört ein Geräusch, ein Seufzen, glaubt, es stamme von einem Wild, wirft und trifft die Gattin. Sterbend beschwört sie ihn, nicht Aurora zu lieben.

V. Akt. Artemis macht Prokris wieder lebendig, Galathea bringt sie dem überseligen Kephalos und Artemis ermahnt Prokris, nicht mehr eifersüchtig zu sein und den Kephalos, nicht fremde Frauen zu lieben. Tanz der Nymphen.

Die Fabel der Prokris hat das Thema zu einem der schönsten Cassonebilder gegeben, die erhalten sind, zu *Piero di Cosimos* Bild in London (Kat. Nr. 404, ein zweites von geringer Hand im Musée Wicar in Lille). Knapp (Piero di Cosimo, S. 79ff.) setzt das Bild um 1510 an und es ist sicher nach der Aufführung dieses Schauspiels von 1486 entstanden. Natürlich denkt man bei dem Bilde zunächst, daß die Quelle Ovids Metamorphosen (VII, 690ff.) gewesen seien. Aber in dieser Erzählung kommt der Faun nicht vor, der bei Piero eine so große Rolle spielt. Ovid 7, 821 ist zwar von einem Lauscher, aber von keinem Faun die Rede. Piero gibt ihm eine wichtige Rolle; er als der eigentlich Schuldige kauert bei der jungen Leiche und begreift, was er angerichtet hat. Ovids Erzählung läßt das nicht verstehen, wohl aber das Drama. Da wird die Vermittlung deutlich, die die Bühne zwischen der antiken Quelle und dem Renaissancebild bildet.

Die aus Lukians Dialogen geschöpfte Commedia: „Il Timone" von Matteo Maria Boiardo (für Ercole di Ferrara gedichtet; dasselbe Thema fast gleichzeitig von Galeotto del Carretto 1497 für Isabella d'Este behandelt) hat in der Malerei kein Echo gefunden, wohl aber die „favola mitologica di Danae", comedia rappresentata in casa del Signor Conte di Caiazzo allo illustrissimo signor Duca del popolo de Milano a dì ultimo di Genaro 1496. Von demselben Autor stammt „La favola di Atteone".

Von Stoffen der römischen Sage wäre das Schauspiel „La Virginia" zu nennen, das 1494 bei der Hochzeit Antonio Spanocchis in Siena aufgeführt wurde. Dies Drama ist aber nur eine Umformung von Boccaccios Novelle der „Giletta di Narbona" (III, 9) und hat mit der Tochter des Römers Virginius nichts zu tun.

Zeitgeschichtliche Ereignisse liegen den Dramen „Historia Betica" von Carlo Verardi (Einnahme Granadas unter Ferdinand dem Katholischen) und „De captivitate ducis Jacobi" von Landivio da Vezzano zugrunde (die Besiegung des Jac.

Piccinino). Die letztere Darstellung behandelt nicht etwa die Schlacht von Anghiari, sondern die Hinrichtung des Piccinino im Kerker in Neapel.

Manche der sog. Rappresentazioni sacre sind im Grunde nichts anderes als eine Dramatisierung zeitgenössischer oder älterer profaner Novellen. So ist die Rappresentazione di santa Guglielma nichts anderes als die Erzählung einer verfolgten Gattin, die bald Constanza, Hildegard, bald Flavia, Florenza, Crescenzia, Repsima, bald Genovefa oder Merhuma heißt. Der Gatte geht ins Heilige Land, übergibt seine Frau einem Bruder oder Neffen (Giflet wird er in der Novelle des Duca d'Anjou genannt), dieser verliebt sich, Guilelma flieht; neue Liebesverfolgung, Aussetzung auf einer Insel, Flucht nach Spanien, Äbtissin eines Klosters, Wiedervereinigung mit dem Gatten und Verzeihung für die Übeltäter.

Die Geschichte der hlg. Uliva findet sich schon im Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino, in der Novelle „della figlia del Re di Dacia" und in der „Pulzella d'Inghilterra". Es ist das alte Myrrhathema, wobei aber stets der Vater der Brünstige ist; die Tochter schneidet sich die Hände ab, um sich ihm zu entziehen. Auch mit der Storia di Mattabruna, die an den Elfenbeinkästen der Embriachi so häufig wiederkehrt, hat die Erzählung große Ähnlichkeit. Eine Darstellung dieser Sage findet sich an einem gotischen Cassone des Bargello (Kat. Nr. 18). Sehr verwandt ist schließlich noch die Legende der Sa Stella, wo die Verfolgungen durch die Schwiegermutter geschildert werden. Der Stoff geht auf keinen Geringern als Sophokles zurück (Tiroe). Wir kennen das Thema aus dem deutschen Gudrunliede. — —

In Rom waren es vor allem die Rovere und die Nepoten Sixtus' IV., die für theatralische Aufführungen sorgten. So sind bei den Festen, die der Papst zu Ehren Eleonoras von Aragon gab, aufgeführt worden: Orpheus, die Tiere durch Gesang lockend (vgl. das Bild Sellaios in Wien); Perseus, Andromeda befreiend (vgl. das Bild Piero di Cosimos, Uffizien); Ariadne und Bacchus (letzteres eine Pantomime mit Ballett; vgl. Bartolommeo di Giovannis Tafeln in Marseille). 1473 wurden von Pietro Riario erdachte opulente „cene carnavalesche" gefeiert, bei der ein Schauspiel mit der Türkenschlacht aufgeführt wurde. Hier sah man auch, freilich nicht als Schauspiel, sondern als Schaustück auf der

Tafel, aus Kuchen gebacken: Jason raubt das Goldene Vlies, tötet den Drachen, sät die Zähne, pflügt mit den Stieren. (Entsprechend gab es in Ferrara beim Bankett zu Ehren Renatas von Frankreich im Jahr 1528 fünfundzwanzig Zuckerfiguren, die Taten des Herkules darstellend [Chledowsky, der Hof von Ferrara, S. 246]). 1478 wurde die oben erwähnte Historia Betica (Einnahme von Granada) aufgeführt, die Asinaria des Plautus, Hippolyt von Seneca (mit Tommaso Inghirami als Phaedra!). Das Phaedrathema ist von den Cassonemalern kein einziges Mal aufgegriffen worden, wohl aber sein Gegenstück, die Geschichte der Stratonice (Matteo di Giovanni, Sammlung Huntington, Newyork Kat. Nr. 474) wo nicht die Stiefmutter den Stiefsohn, sondern der Stiefsohn die Stiefmutter liebt und sie dann auch heiraten darf. Unter Innocenz VIII. schwieg das Spiel; aber der jugendliche Greis Alexander VI. ließ es wieder aufleben, freilich zunächst in Form von Stierkämpfen, bei denen die überschäumende Körperkraft Cesare Borgias sich hervortun konnte. 1500 wurde nach der Eroberung der Romagna ein „Trionfo di Giulio Cesare" auf der Piazza Navona aufgeführt. Als 1502 Lucrezia ihre dritte Hochzeit mit dem Herzog von Ferrara feierte, wollten die Feste kein Ende nehmen. Burchardus erwähnt die „storie di Ercole, di Cesare, di Scipione, di Paolo Emilio". Unter Julius II. und Leo X. breitet sich das Festspiel immer mehr aus; in Rom liebte man weniger ein gedichtetes Drama als die Allegorie und Symbolik, den Festzug und die mythologische Prozession. Man scheint nicht Lust gehabt zu haben, die langen Reden antiker Helden wörtlich auswendig zu lernen.

In Neapel herrschte ebenfalls durchaus die Improvisation, die sich in den sog. „Farse" ausleben durfte. In diesen Schau- und Redespielen erscheinen Charon, Xanthippe, Diogenes, Cato und Apollo; 1492 wird auch hier die Eroberung Granadas gefeiert in einer pompösen „festa moresca". Beim „Trionfo della Fama" desselben Jahres erschienen Apollo, Pallas; eine Farsa schildert „Venere che cerca il figliuolo Amore".

In der „Calandra" *Bibbienas,* die zuerst 1513 am 6. Februar am Hof Guidubaldos von Urbino aufgeführt wurde, erscheint Jason mit den Stieren pflügend und die Drachenzähne säend. Die Drachenmänner töten sich dann gegenseitig. (Vgl. die Bilder der Argonautensage in Newyork und bei Lord Ashburnham Kat. Nr. 296 und Nr. 389.) Dann folgten die „Carri" der Venus, Neptuns, Junos und

Amors. Diese Calandra machte dann ihren Triumphzug über alle fürstliche Bühnen in Rom, Mantua, Ferrara usw. Mantuas Bühne scheint in hoher Blüte gestanden zu haben. Von 1490—1520 sind die Notizen über die aufgeführten Stücke erhalten, unter denen sich die „Menechmi" und „il Trinummo" des Plautus, Comödien des Apuleius und Terenz' finden.

Über den Charakter, den Pomp und die Mannigfaltigkeit der theatralischen Aufführungen in Venedig geben uns die Diarien Marin Sanutos und die Verfügungen der Behörden, die sich gegen „verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima" wenden, reichlich Auskunft, allerdings erst für die Zeit nach 1500. Wieder erscheinen die Menaechmen des Plautus, der Truculentus desselben Dichters, die Asinaria und der Pseudolus, der Miles gloriosus (mit dem Urteil des Paris), die Aulularia, der Amphitryon, die Adelphi von Terenz. Auch in den Kolonien der Venezianer wurden Komödien, Tänze, Feste, Allegorien aufgeführt; in Constantinopel führte man 1524 die „storia di Psyche" auf.

Aber an erster Stelle in ganz Italien hat damals die Bühne von Ferrara gestanden, dank der persönlichen Kultur und Leidenschaft Ercoles I. Bei ihm hat die Lektüre der antiken Schriftsteller deutliche Früchte getragen. Das Studium des jungen Fürsten umfaßte einen großen Teil der antiken Literatur. Herodot und Apuleius, Xenophon und Josephus, Diodorus Siculus und Procop werden ausdrücklich genannt. Die Berichte über die Aufführungen gehen bis 1486 zurück und wieder eröffnen die Menaechmen des Plautus den Reigen. Im folgenden Jahr wird bei der Hochzeit Lucrezia d'Estes mit Annibale Bentivogli der schon oben erwähnte „Kephalos" des Niccolo da Correggio aufgeführt. 1491 heiratet Anna Visconti aus Mailand Alfonso, den Sohn Ercoles; es wird der Amphitryon des Plautus gegeben; im gleichen Jahr wird im Palazzo Schifanoia „Hipolito e Lionora" aufgeführt, eine Dramatisierung jener wundervollen Novelle des Quattrocento, die von A. Bonucci Leon Battista Alberti zugeschrieben wird. (Kat. Nr. 139).

1499 wird die Andria und der Eunuchus des Terenz, der Trinummus und Paenulus des Plautus aufgeführt, 1500 die Asinaria. 1502 erfolgt dann bei der Hochzeit des Sohnes des Herzogs, Alfonsos, mit Lucrezia Borgia die üppigste Entfaltung des Schauspiels. Es beginnt mit dem Epidicus des Plautus, dann folgen die

Bacchiden, der Miles gloriosus, die Asinaria, die Casina[1]). Dichter, Regisseure, Maler, Musikmeister, Tanzmeister waren geschäftig, diese Aufführungen so glänzend wie möglich zu gestalten. Die dann von Boiardo und Ariost heraufgeführte glänzendste Periode (bis 1532) führt über unsere Zeitgrenze schon hinaus.

Den Reigen der fürstlichen Bühnen schließt Mailand, wo schon 1389 an der porta Vercelliana „Jason und Medea" aufgeführt wurde. 1421 folgt „Die Eroberung Pamplonas durch Karl den Großen". Vor 1450 ist an der Porta nuova „Aeneas und Dido" aufgeführt worden, 1453 an der porta Ticinese „Coriolan und die Volsker". Ludovico Moro hat keinen Geringeren als Leonardo da Vinci zum Regisseur und läßt von ihm 1483 den Apparat eines „Paradiso" errichten, wo Zeus, Apollo, Mercur, die drei Grazien und alle Planeten erscheinen (Hochzeit des Galeazzo und der Isabella).

Was Chroniken und Schriftsteller über solche Schauspiele berichten und der Aufzeichnung wert halten, ist natürlich nur das Besondere, die Ausnahme. Hinter dem Erwähnten stehen viele regelmäßig wiederkehrende Aufführungen. Die Spiele des Plautus und Terenz waren freilich nichts für die Masse, nur Leckerbissen für die Kenner. Es wird nicht nur Isabella d'Este so gegangen sein, daß sie sich bei den Schauspielen zu Ehren Lucrezia Borgias — der Chronist sagt zwar: rara avis! — langweilte. In Rom dispensierte man sich gern von vornherein von der mühsamen Rezitation der antiken Verse und bevorzugte die Improvisation; in Neapel herrscht die Farsa absolut.

[1]) Von Plautus kannte man vor dem Constanzer Concil nur 8 Dramen (Amphitryon, Asinaria, Aulularia, Captivei, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus); dann wurden aus deutschen Handschriften weitere 12 Dramen bekannt, von denen in der Renaissance aufgeführt wurden: Bacchiden, Menaechmi, Miles gloriosus, Pseudolus, Poenulus, Trinummus und Truculentus. Von den sechs Komödien des jung verstorbenen Terenz kehren die Adelphi auf der Renaissancebühne immer wieder, der Eunuchus kommt einige Mal vor, die Andria unter dem Titel „Sosia"; dagegen sind der Hautontimorumenos, Phormio und Hecyra m. W. nicht aufgeführt worden. In der Malerei sind Plautus und Terenz nicht zu finden.

## 7. Trionfi.

Wir sahen, daß die Grenze zwischen eigentlichen Schauspielen und Umzügen, Trionfi, Maifesten, Prozessionen und Straßenfesten aller Art eine fließende war. Über die Trionfi und carri mitologici ist schon so viel geschrieben und gerade auch mit Bezug auf ihr Echo in der Malerei abgehandelt worden, daß wir glauben, uns kurz fassen zu sollen. Jeder Fürsteneinzug, jedes kirchliche und profane Fest, Hochzeiten und Taufen, Patronatsfeste und Naturfeste werden mit solchen Umzügen und Prozessionen verbunden. Burckhardt (II, 137) hat darüber viel Einzelheiten erzählt. In der Malerei spiegelten sich diese Aufzüge nach zwei Seiten: in den Trionfi Petrarcas und in den Trionfi der Heroen. Man mag mit Burckhardt das Überhandnehmen solcher Schauzüge zum Nachteil der geschlossenen Szenendarbietung und des festgefügten Dramas bedauern — derartiges steckt den Italienern zu tief im Blut, als daß man solche Vorführungen negativ ansehen dürfte. Wir im Norden reden so viel von dem saft- und blutlosen Scheinleben der Allegorien; dem Südländer verband sich mit diesen Worten, Gedanken und Figuren die Erinnerung an eine herrliche Schau, bei der Purpurschabracken auf stolzen Schimmeln und weißen Stieren, goldene Throne und Ritterfahnen vorbeizogen und ein schönes Frauenauge vielsagend auf die staunenden Völker blitzte. Da ist nichts wohlwollend zu beurteilen, da müssen wir mit bewundern. Schon die Antike hatte ihre Helden zu Triumphtoren geführt; sie hatte Scipio, Aemilius Paullus, Cäsar, Augustus, Titus, Vespasianus im Triumphzug die goldenste Stunde ihres Lebens bereitet. Sollten die Enkel solche Verherrlichung nicht fortsetzen? Gab nicht die Kirche mit ihren Karfreitagsprozessionen, den Umzügen am Johannestag und Frohnleichnam selbst Vorbild und Anreiz zur Nacheiferung? Der Corso in Rom, der Toledo in Neapel, der Canal grande in Venedig bekommen bei solchen Umzügen ihren höheren, schöneren Sinn. Dante hatte durch den Trionfo der Beatrice ein für allemal solchen Schauzügen ein höheres Recht zugesprochen und selbst ein Savonarola weiß nichts Besseres zu tun, als einen Trionfo della Croce mit der Gemeinde aller Gläubigen vorführen zu lassen.

Über die weltlichen Trionfi hat Fazio degli Uberti im Dittamondo ein besonderes Kapitel (II, 3): „de modo del triumphare". Burckhardt (II, 147) geht in seiner Dar-

stellung mit Recht von den Umzügen der lebenden Fürsten aus: Francesco Sforza 1450, Alfons von Neapel 1443 (mit der Fortuna, Julius Cäsar und einer Türkenschlacht). Der Trionfo Federigo d'Urbinos (mit Caesar und Scipio) zu Ehren Guidubaldos und der Elisabetta Gonzaga in Urbino ist beschrieben von Benedetto Capilupo; (vgl. Bombe, Monatshefte f. KW. 1912, November, S. 470). Aber neben solchen Fürstenzügen, die (in Neapel z. B.) dann ja auch in einem Triumphtor aus Stein verewigt wurden, kommt auch der gedichtete und gemalte Trionfo vor, der lebenden Personen huldigte. Weit überwogen aber die Züge antiker Helden. Burckhardt erwähnt den des Aemilius Paullus unter Lorenzo magnifico von 1491, den des Camillus zu Ehren Leos X. (vgl. Vasari IV, 218). Luca Landucci fügt in seinem Tagebuch (deutsch von M. Herzfeld, S. 39) noch die Züge des Pompeius, Octavian und Traian hinzu. Sie alle kehren in den Cassonemalereien vielfach wieder. Bei Aemilius Paullus feierte die Renaissance den Sieger, dessen reiche Beute den Römern Steuererlaß auf Jahre hinaus sicherte. In Rom gab es unter Paul II. einen Triumph des Augustus nach dem Sieg über Kleopatra, unter Cesare Borgia 1500 einen Trionfo di Giulio Cesare mit 11 Wagen. 1477 wird in Siena das Bündnis mit Ferrante von Neapel und Sixtus IV. durch die Prozession einer Pace gefeiert. In Venedig wird solch ein Fest unwillkürlich zur Regatta; aber der Marcusplatz sah auch Umzüge, wie den von 1495, wo auf ihren Wagen Noah und David, Abigail, Italia, Venezia, Etruria und die Planeten thronten. Beim Karneval erlebte die Schaulust ihren Höhepunkt; und man zog zu ihrer Befriedigung die besten Künstler heran. Kein Geringerer als Lorenzo magnifico hat in seinen canti carnescialleschi die Verse für die Festzüge des Bacchus und der Ariadne, des Mars und der Venus, Paris und Helenas gedichtet; Granacci, Pontormo, Piero di Cosimo und Andrea del Sarto haben die Regie geführt, die Wagen bemalt. Kein Wunder, wenn wir die Erinnerung an solche Tage in den Bildern der Truhen wiederfinden! Wir finden unter den Triumphmalereien, abgesehen von Petrarca, folgende Themata:

Alttestamentlich: Judith, David, Saul.

Götter: Zeus, Neptun mit Tritonen und Nereiden, Apollo, Amor, Aphrodite.

Römische Geschichte: Marius, Scipio, Duilius, Aemilius Paullus, Caesar, Augustus, Titus und Vespasian.

Griechische Geschichte: Alexander über Darius triumphierend.

Zeitgeschichte: Gonzaga, Pazzino degli Pazzi, Federigo da Montefeltre und seine Frau Battista Sforza.

Die Mehrzahl aller Trionfibilder ist freilich *Petrarca* nachgeformt und geht auf diese literarische Quelle zurück. Aber auch hier müssen wirkliche Umzüge die Verse des Dichters erst schaubar gemacht haben. Darauf hat mit Recht schon Weisbach hingewiesen. Petrarca gibt, wie oben gesagt, nur im Trionfo dell' amore eine wirkliche Wagenschau im Sinne Dantes. Der vollständige Cyklus der sechs Trionfi: Amore, Religione, Tempore, Castità, Morte e Gloria ist uns in Pesellinos Bildern bei Mrs. Gardener in Boston, in einem mantegnesken Cyklus in München und in den beiden graphischen Folgen der Albertina erhalten. Die Vierzahl findet sich auf dem sog. Möbel der Uffizien, auf Sellaios Bildern in S. Ansano und bei denen Pier Francesco Fiorentinos in Siena, die Dreizahl auf den Truhen der casa Landau in Florenz, in Bologna Gall. Nr. 594—596, auf dem großen Cassone des Kensington-Museums und bei Cook in Richmond, endlich in der Folge der Rossettiana in Trient.

Petrarcas Gestaltung der Gedanken- und Empfindungswelt hat die im Mittelalter bis tief ins Trecento hinein übliche Einzelallegorie und die allegorischen Folgen, wie wir sie am besten aus der spanischen Kapelle in Sa Maria novella in Florenz kennen, fast vollständig verdrängt. Die Artes liberales haben sich aus den Andeutungen und Reihen der Kirchenväter und spätlateinischen Schriftsteller (Augustin, Boëtius, Cassiodor, Marzianus Capella) entwickelt, die ihre Gedanken dem antiken Schrifttum, Cicero (de officiis) oder der Psychomachia des Prudentius entlehnt haben. Dann machten sich Mystiker und Scholastiker an die Ausgestaltung zur festen Reihe (am wichtigsten ist Vincent von Beauvais, ferner Alain de Lille, Chrestien de Troyes). Der so disponierte Stoff wird dann von Dante, Petrarca und Boccaccio mit neuem Leben gesättigt und belebt[1]). Die Cassoni mit den artes liberales sind spärlich; sie hören bald nach der Mitte des Quattrocento wieder auf.

[1]) Vgl. über die ganze Entwicklung d'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio evo e nel rinascimento (Arte 1902, p. 137) und Ed. Norden, Antike Kunstprosa (Leipzig 1898); letzterer verfolgt die Entstehung bis auf Plato zurück.

## 8. Die Antike im Kunstgewerbe. Maiolica, Bronze, Graphik.

Es war nötig, die innige Vertrautheit des Trecento und Quattrocento mit der Antike und den auf den Cassoni dargestellten antiken Stoffen nachzuweisen, um den Sinn und die Ausdruckskraft solcher Bilder klarzumachen. Eine Zeitlang betonte die Forschung, daß die Quattrocentokunst der Antike sehr wenig, der Natur im Grunde alles verdanke. Auch neuerdings versucht z. B. Patzac, freilich hauptsächlich für das architektonische Schaffen, den Einfluß der Antike auf ein Minimum herabzuschrauben. Das ist eine Reaktion gegen die ebenso einseitige Behauptung, Renaissance sei Lesefrucht. Aber es genügt nicht, mit Macchiavell davon zu reden, die Menschen seien damals „al segno" zurückgekehrt. Sie sind wirklich mit einer neuen Innenwelt gesättigt worden. Der nationale Besitz der griechisch-römischen Kultur hebt sich aus der Vergessenheit und dringt mit Brausen und Brunst in staunende Seelen. Man begreift jetzt, daß es neben der christlichen Welt noch eine zweite gibt, die jedenfalls ihre eigene beglückende Schönheit hat. Und gerade an unsern Cassonebildern sehen wir, daß die Vertrautheit mit der Antike nicht nur das Vorrecht enger Humanistenkreise und Büchernarren war.

Die Brauttruhe, deren Bilder am Hochzeitstag und in der Ehe eine beredte Sprache führen sollten, mußte absolut verständlich sein, sollte sie nicht wirkungslos bleiben. Die Vertrautheit, nicht nur der Humanisten, sondern überhaupt der gebildeten Kreise, auch der Frauen, mit der antiken Mythologie war weit größer als man gewöhnlich annimmt. Homer und Virgil, Plautus und Ovid sind gekannt und gelesen worden, wie bei uns die Grimmschen Märchen und das Nibelungenlied. Sowohl durch die Lektüre der Originalquellen, wie durch Kompendien, Chrestomathien, Predigten, Aufführungen und Schauspiele aller Art wurde der Stoff Allgemeingut. Auch bei uns hört man den Tristan meist früher, als man Gottfried von Straßburgs Epos liest. Die Kenntnis des Lateinischen und teilweise auch des Griechischen begünstigte die Vertrautheit. Der Sieg des profanen Schauspiels über die Rappresentazione sacra charakterisiert die allgemeine Stimmung.

Ein Vergleich mit der französischen Kunst sei gestattet. Man geht durch den Park von Versailles und freut sich an den Statuen, Fontänen und Wasserspielen.

Dabei fragt man sich wohl, ob die Mehrzahl der Hofleute Louis' XIV. wohl gewußt habe, wer Enkelados oder Pomona, Amymone, Meleager gewesen sei. Hört man aber dann in der Comédie française die Dramen jener Zeit, etwa den Amphitryon Molières oder die Psyche von Corneille-Molière, so muß man in voller Überzeugung diese Frage bejahen. Auch der heutige Franzose liest ja noch seinen lateinischen Virgil, was in Deutschland für einen Sport gilt. Voltaire hat Recht, wenn er in der Einleitung zum „Siècle de Louis XIV" die letztere Epoche unmittelbar neben die Tage der Medici rückt. Beide ruhten nicht nur auf, sondern in der Antike. Sie war nicht literarische Speise, sondern die Nahrung für ein bestimmtes Lebensgefühl, das in der Steigerung der Wirklichkeit, nicht im ethischen Postulat die edle Wallung fand.

Vielleicht ist nichts so überzeugend für die Verbreitung der antiken Welt in der Renaissance als das Eindringen ihrer Fabeln in das Kunstgewerbe. Freilich vollzog sich dieser Prozeß zum großen Teil erst im 16. Jahrhundert. Da wäre zunächst die Maiolica zu nennen. Die Glanzzeit der Istoriati in Urbino liegt erst in der Mitte des Cinquecento; aber in Deruta, Faenza, Gubbio kommen schon früher Oviddarstellungen (z. B. nach den Holzschnitten der venezianer Ausgabe von 1497) vor. Entlegene Historien, wie die Verwandlungen der ihren Freiern sich immer wieder entziehenden Thetis, Kinyras und Myrrha kommen vor, und die Kupferstiche gaben den Töpfern weitere Vorbilder aus Ovid und Livius. Einen zweiten Maßstab bieten die zum Teil noch dem 15. Jahrhundert angehörenden Plaketten, einen dritten die Kupferstiche und Holzschnitte. Diese Dinge liegen zwar der Mehrzahl nach später als die Cassonebilder. Aber im Rückschluß läßt sich auch aus der späteren Zeit feststellen, was gekannt, bevorzugt, dargestellt und — überschlagen worden ist. Immerhin beginnen die Niellodrucke schon um 1450. A. Pollaiuolos Liebesbrunnen in der Malaspina in Pavia stammt aus der Zeit um 1460; dieser Stich wie auch sein Herkules und die Hydra (Dutuit 338) enthalten Themata, die auf den Cassoni häufig sind. Vielleicht ist z. B. das Seitenstück auf einer Truhe der Sammlung Cook in Richmond, das Herkules' Kampf mit der Hydra zeigt (Kat. Nr. 335), nicht nach Pollaiuolos Bild, sondern eben nach dem Stich gemalt worden. Auf die Trionfi Petrarcas in der Albertina (Ba. XIII, p. 116, Nr. 12—17) wurde schon hingewiesen; sie mögen um 1470 entstanden sein (der früheste datierte Stich ist von 1466).

Ein direkter Zusammenhang zwischen einem Cassonebild und einem Stich läßt sich bei dem Stich des Triumphzuges des Bacchus und der Ariadne nachweisen. (Pass. V, p. 44, Nr. 104; vgl. darüber den Catalogue of early Italian Ingravings in the British Museum by A. M. Hind and S. Colvin, S. 44). Dieser Stich geht auf Verse Lorenzo Magnificos oder auf Angelo Polizianos Stanze zurück:

Vien sopra un carro d' helera e di pampino
Coverto Baccho, il qual dui tigri guidono.

(Vgl. auch den Hymnus auf Bacchus in Polizians Orpheus: „Ognuno segua Baccho te" etc.) Die Arbeit ist von Horne zuerst Botticelli, dann richtiger seinem Schüler Bartolommeo di Giovanni zugeschrieben worden, von dem so viele Cassonebilder stammen. Nun besitzt das Britische Museum jene berühmte Florentiner Bilderchronik aus dem Kreise Maso Finiguerras, in der sich eine Zeichnung (Fol. 29b und 30a) mit der Geschichte des Theseus und der Ariadne findet, bei der die Komposition des obengenannten Stiches wiederkehrt. Auf diesem Stich beruhen aber auch die beiden Cassonebilder Bartolommeo di Giovannis in Marseille (Kat. Nr. 381). Hier hat also der Maler seinen Stich für das Truhenbild benutzt; die Zeichnung und der Stich gehören eng zusammen, die Malerei ist freier.

Noch direkter arbeitet der Holzschnitt für den Truhenschmuck. Wie man nämlich kleine Holzschachteln nicht nur mit allegorischen Figuren und erotischen Szenen (z. B. dem Kampf um die Männerhose, Entwaffnung Amors) bemalt, sondern auch mit Kupferstichen beklebt hat, so finden wir ganze Truhen mit Holzschnitten beklebt. Bis jetzt sind vier solcher Truhen bekannt geworden, alle aus der Lombardei stammend: eine im Berliner Kupferstichkabinett, eine im Dresdner Kupferstichkabinett, eine dritte im Mailänder Kastell und eine vierte bei Fratelli Grandi in Mailand. (Kat. Nr. 728 bis 731). Die Holzschnitte bilden den Ersatz für die zu teuere Intarsia. Die Darstellungen mußten allgemein bleiben, weil sie ja sonst nicht öfter verwandt werden konnten. Näheres im Katalog.

Von den Kupferstichen, die sich inhaltlich mit den auf Cassoni vorkommenden Thematen decken und die vielfach Rückschlüsse auf den Kreis der Vorstellungen des Quattrocento gestatten, auch wenn sie erst im Cinquecento gestochen sind, nenne

ich die folgenden und führe wieder, wie oben bei den Dantestellen, je ein Cassonebeispiel zum Vergleich an:[1])

Adonis' Geburt, Ben. Montagna B. 20 . . . . . Giorgione-Padua. (Kat. Nr. 877)
Triumph des Aemilius Paullus B. XIII, p. 106, Nr. 4 . Paris, Spiridon. (Kat. Nr. 116)
Apelles, Nicoletto da Modena. Pass. 104 . . . . Uffizien, Botticelli. (Kat. Nr. 310)
Apollo und Marsyas, Robetta B. 19 . . . . . Kopenhagen, Cima. (Kat. Nr. 770)
Apollo und Midas, Montagna B. 22 . . . . . Parma, Cima. (Kat. Nr. 768)
Bacchus und Ariadne Pass. V, p. 44 . . . . . Marseille, Bartol. di Giovanni. (Kat. Nr. 381)
Raub der Europa, Nicoletto und Montagna B. 51 und 23 . . . . . Louvre, Francesco di Giorgio. (Kat. Nr. 466)
Herakles zwischen Tugend und Laster, Robetta B. 20 . . . . . Berlin, K. G. Mus. N. Soggi. (Kat. Nr. 419)
Hercules und Antaeus, Mantegna B. 16 . . . . Mantegna, Brit. Mus. Z.
G. A. da Brescia B. 14 u. 13.
Robetta B. 22.
Pollaiuolo B. 1.
Hercules und Hydra, G. A. da Brescia B. 12 Robetta B. 21 . . . . . Richmond, Pollaiuolo-Schule. (Kat. Nr. 335)
Jason und Medea B. XIII, 148, Nr. 16 . . . . . Newyork, Metropol. Mus. (Kat. Nr. 296)
Bacchus und Ariadne . . . . . Marseille, Bart. di Giovanni. (Kat. Nr. 381)
Lucrezia, Francia . . . . . Sodoma, Hannover. (Kat. Nr. 735)
Muc. Scaevola, Robetta . . . . . Frankfurt, Städel, Schule Fil. Lippis. (Kat. Nr. 332)

[1]) Professor Kristeller hatte die Güte, mir Einblick in seine Schedulae zu gestatten, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank sage.

Orpheus, spielend, Nicoletto B. 53, Montagna B. 25 Wien, Lanckoronski, Sellaio. (Kat. Nr. 357)

Orpheus' Tod, Venez. Mstr. Pass. V, p. 47, Nr. 120

Parisurteil, Nicoletto B. 62 . . . . . London, Benson, Parismeister. (Kat. Nr. 165)

Perseus mit Pegasus, Nicoletto P. 102 . . . . . Uffizien, Piero di Cosimo. (Kat. Nr. 406)

Theseus, Lucantonio de' Uberti . . . . . Marseille, Bartol. di Giovanni. (Kat. Nr. 381 und 382)

Tuccia, Nicoletto P. 86 . . . . . Rouen, Umbrische Schule. (Kat. Nr. 516)

Tod der Virginia, Florenz, B. XIII, p. 108, Nr. 5 . . Louvre, amico di Sandro. (Kat. Nr. 320)

Triumph eines römischen Feldherrn 1526. B. XIII, p. 104, Nr. 1 . . . . . Vielfach.

Castitas, Florenz XV, breite Manier . . . . . Turin, Botticelli-Schule. (Kat. Nr. 325)

Leichenschießen, Florenz XV, harter Stil . . . . Dresden, Bacchiacca. (Kat. Nr. 817)

Petrarca Trionfi, Florenz, früher Stil, B. XIII, p. 123 und 60 . . . . . Uffizien, Möbel. (Kat. Nr. 208 bis 211)

Petrarca Trionfi, Florenz, breite Manier, B. XIII, p. 277 und 39—45 . . . . . Florenz, Sellaio. (Kat. Nr. 372 bis 375)

Auch jene Schachtelbilder, die Kristeller im X. Band der „Graphischen Gesellschaft" veröffentlicht hat, berühren sich vielfach mit den Cassonebildern. Die Stiche stellen Liebespaare, Amor und Venus, Jagdszenen, Falkenjagden, den gefesselten Amor, Aristoteles und Phyllis, Amor auf dem Schwan, eine liegende nackte Frau und Narr, einen Jüngling, dem das Herz aus dem Busen gerissen wird, Amor von vier Frauen entwaffnet, dar. Vielleicht sind bei einzelnen Liebesszenen, wie Warburg annimmt, Porträts gemeint.

Die Holzschnitte gehören bekanntlich der Mehrzahl nach zur Buchillustration; sie begleiten den Text der Fabeln, Novellen und Schauspiele, seltener wählen sie sich ein Einzelthema. Aber auch hier deckt sich inhaltlich Manches. Cassonethemata finden sich wieder in folgenden florentiner Illustrationen:

Boccaccios Griseldisnovelle (Kristeller, Early florentine woodcut, London 1897) Nr. 215 und Abb. 39, 50, 51, XV sec.

Historia e morte di Lucrezia (Kristeller, Nr. 245 und Abb. 62).

Angelo Poliziano, Giostra di Giuliano Medici.

Storia di Sa Elena (Kristeller, Nr. 133).

Dodici fatti di Ercole (ca. 1550).

Rappres. della reina Esther (um 1500).

Rappres. della Sa Felicità XV. sec. (Kristeller, Nr. 144).

Vita S. Zenobii, von Mazza 1496 (Kristeller, Nr. 278).

Storia di S. Zenobio von Bern. Giambullardi (Kristeller, Nr. 187).

Giasone e Medea 1557 (Kristeller, Nr. 193).

S. Giov. Crisostomo Boccadoro XV. sec. (Kristeller, Nr. 202).

Giuditta 1519 (Kristeller, Nr. 204).

Sa Margherita, vor 1546 (Kristeller, Nr. 261).

Orfeo ed Eurydice (Kristeller, Nr. 304).

Perseo e Medusa (Kristeller, Nr. 327).

Trionfi di Petrarca 1499 (Kristeller, Nr. 328).

Piramo e Tisbe, XVI. sec. (Kristeller, Nr. 334).

Storia di Susanna, XVI. sec. (Kristeller, Nr. 408 bis).

Storia di Virginia (Kristeller, Nr. 433).

Hier haben also die Cassonebilder den Vorläufer für die Graphik gebildet, den Stoff gesichtet und die Leidenschaft geweckt. Es ist ja begreiflich, daß die Reproduktionskunst sich genau umsah, wo sie auf Sympathie für ihre Erzeugnisse rechnen konnte. Kurz vor dem Sieg des Druckes, der dem gemalten Buch den Garaus machte, vertritt die Cassonemalerei noch einmal den von allen früheren Jahrhunderten erhärteten Grundsatz, daß alles, was Wert haben soll, Unicum sein müsse. Immer und immer wieder wurden neue Truhen, meist bei derselben Gelegenheit, unter sehr ähnlichen Umständen verlangt. Die 800 Beispiele, die wir vorlegen, sind alle

untereinander verschieden. Wievieles ist untergegangen, was diese Übersicht noch bereichern könnte, abgesehen von all dem, was noch irgendwo herumsteht! Bei den Plaketten und Medaillen war das Duplicat schon durchgebrochen, die Marmorreliefs wurden in den Stucchi wiederholt, die Embriachi-Werkstatt arbeitete mit skrupelloser Repetition. Wie nahe hätte es gelegen, auch bei Truhen nach einem guten Exemplar Wiederholungen zu machen! Einen kleinen Ansatz in dieser Richtung macht das Trecento bei den Truhen mit vergoldetem Stuckdekor und carta pesta. Aber diese paar Nummern verschwinden in der Fülle der Unica. Wo man eine wirkliche Wiederholung eines Cassonebildes findet, ist sofort der Verdacht rege. So ist z. B. der Mattabrunacassone des Museo Stibbert in Florenz m. E. eine Fläschung; das Original steht im Bargello. Das alte, gute, unbestechliche Handwerk grüßt aus der Truhe. Nicht auf Vorrat gearbeitet und für unbekannte Besitzer berechnet, sondern dem bestimmten Auftrag entwachsend und daher reich an persönlichsten Beziehungen, steht diese Malerei und Welt im schärfsten Gegensatz zu der Kunst der späteren Zeit, etwa der Holländer des 17. Jahrhunderts, wo nicht die Nachfrage das Angebot, sondern das Angebot die Nachfrage lockte, wo die Bilder unpersönlich, beziehungslos und oft Duplicate wurden.

## V. Truhen auf Bildern.

Man betont oft als Eigenart der italienischen Kunst, daß sie ausschließlich den Menschen dargestellt und seine Umgebung gering geachtet habe. Zur Bezeichnung der Grundrichtung gilt das Wort des Sophokles: „Viel Gewaltiges gibts, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch" zweifellos für die ganze italienische Kunst und im besonderen Sinn auch für einzelne Perioden oder Künstler, wie z. B. für Michelangelo. Sieht man aber näher zu, so spielt der abgeschlossene und ausgestattete Raum auf den Bildern doch eine viel größere Rolle als man zunächst denkt, namentlich wenn er sprechen, sich selbst bezeugen, Ausdruckswert bekommen soll. Bei Duccios Altarbild im sieneser Dom z. B. ist zwar die ganze Vorderseite von Figuren besetzt; die Bilder der Rückseite enthalten dagegen viel Raum und Einzelform. Alle Predellenbilder leben vom kleinen Gerät und diejenigen Inventarstücke, die in Wirklichkeit mit kostbarer Sorgsamkeit ausgeführt waren, kehren auch im gemalten Innenraum, mit Zärtlichkeit gemalt, wieder. Wir stellen einige Beispiele von Innenraumbildern zusammen, bei denen die Truhe eine Rolle spielt, aus der großen Fülle nur das Seltsamere herausholend. Diese Bilder sollen nicht nur die Alltagsformen dieses Möbels vorführen, sondern auch ihre Benutzung als Behälter, als Bank, als Tisch usw. illustrieren. Erst im Zusammenhang mit der sonstigen Ausstattung des Zimmers, erst wenn all die Betten, Truhen, Stühle ihre Funktion zeigen, wird das einzelne Stück verständlich und sinnvoll, ausdrucksvoll. Fast durchweg sind es Bilder der Verkündigung und Wochenstuben, wo Maria, Johannes, ein Heiliger geboren wird; daneben Traumszenen und Krankenwunder.

## 1. Trecento.

### A. Florenz.

1. Schon das alte Gnadenbild der Annunziata in Florenz, vielleicht das am häufigsten kopierte Bild der Welt, hat neben dem Bett eine einfach profilierte mit goldenen Sternen geschmückte Truhe stehen; davor liegt ein prachtvoller Perser mit dem Reihermuster, dahinter hängt die goldgestickte Bettdecke. Seitlich der Bettstuhl, ebenfalls mit dem Teppich geschmückt. Ich beschreibe nach der Kopie im Neapeler Museum; das Original darf man immer nur auf Augenblicke sehen, es ist ganz geschwärzt und von Votiven verhangen. (Abb. Textband Tafel A 1.)

2. In den Füllungen der Sakristeitüren aus Sa Croce von *Taddeo Gaddi* (Florenz, Academie) ist beim Traum des Papstes Innozenz' III. (Alinari 1481) das Schlafzimmer im Lateran sichtbar; vor dem Bett stehen zwei eisenbeschlagene rote Truhen des Ducento, nicht unähnlich der ältesten jener fünf Schatztruhen, die heut in der Engelsburg verwahrt werden. Nebeneinander gestellt, erreichen jene beiden Truhen noch nicht die ganze Länge des Bettes. Es sind vermutlich die päpstlichen Reisetruhen. (Abb. A 2.)

3. Sa Maria Novella, Grabgewölbe der Strozzi. Geburt der Jungfrau von *Giottino.*, (Alinari 4070). Große unverzierte Betttruhe an der Längsseite des Bettes.

4. *Angelo Gaddi,* Prato, Pinacoteca. Geschichte des heiligen Gürtels (Alinari 30786), führt die Szene vor, wo der fromme Bürger von Prato, der den Gürtel Marias bekommen hat, auf der nackten unverzierten Truhe schläft, damit die Teufel nicht an seinen Schatz herankommen können. Engel behüten ihn. Nebenan die Sterbeszene mit derselben Doppeltruhe. (Abb. A 3.) — Von demselben Maler die Julian-Predelle in München (Nr. 984b), Julian seine Eltern tötend. Doppeltruhe mit Profilen und Sterndekor. (Abb. B 4.)

5. Eine ähnliche Truhe steht auf dem Fresko der Verkündigung in Sa Maria novella, Eingangswand (Gegenstück zu Masaccios Trinität, Alinari 4043), Variation des Annunziatabildes.

6. Martyrium der Kaiserin Faustina. Fresko in der Unterkirche San Francesco Assisi, *Buffalmaco* zugeschrieben (Alinari 5280). Tuchbehangene lange Truhe auf sechs Füßen am leeren Bett der Kaiserin.

7. *Lorenzo di Niccolo.* S. Gimignano, Palazzo Communale (Brogi 15287), Geburt des heiligen Bartolommeo. Reich verzierte lange Betttruhe mit Untersatz. (Abb. B 5.)

8. Volterra, *Cennino Cennini,* Fresko. Zwei eisenbeschlagene Reisetruhen am Bett Kaiser Constantins, dem der Engel befiehlt, das wahre Kreuz nach Jerusalem zu bringen (Brogi 15343). Ebendort eine Verkündigung (Alinari 1377) mit langer Betttruhe.

9. Ein kleiner eisenbeschlagener Reisekoffer findet sich auf der italienischen Miniatur des Trecento in Paris, Nat. Bibl. Ms. Katalog 8846, wo eine fromme Frau einen Sterbenden tröstet. (Abb. B 6.)

## B. Siena.

11. *Simone Martini,* Traum des hlg. Martin. Fresko. Unterkirche Assisi. Bemalte Doppeltruhe.

12. *Lippo Memmi,* Ancona des Beato Agostino novello. Siena, S. Agostino. Der Heilige heilt den Sohn einer Frau. Zwei eisenbeschlagene Reisekoffer am Bett.

13. *Pietro Lorenzetti,* Geburt Marias von 1342. Siena Domopera. Zwei Truhen mit vierteiliger Front mit Intarsia und großem Schloß; hier ist der feste Truhenkasten um das Bett gezimmert. (Abb. B 7.)

14. *Ambrogio Lorenzetti,* Wunder des hlg. Procolo. Florenz, Akademie. Der Heilige erweckt das tote Kind. Vor dem Bett der Mutter stehen zwei rote, eisenbeschlagene Truhen. (Abb. B 8.)

15. *Paolo di Giovanni,* Geburt Marias. Siena, Akademie Nr. 116. Zwei schöne dreigeteilte Intarsiatruhen. Auf der einen steht das goldene Becken mit dem Wasserkrug, in dem Anna sich soeben die Hände gewaschen hat. Die das Handtuch haltende Dienerin hockt auf dem Bett und setzt die Füße auf die Truhe. (Abb. C 9.)

16. *Bartolo di Fredi.* S. Gimignano, Geburt der Maria (Alinari 9539). Die Magd gießt eben Anna Wasser über die Hände. Zwei eisenbeschlagene Truhen vor dem schön verzierten Bett. (Abb. C 10.)

17. *Franc. Traini,* Leben des hlg. Domenico. Pisa, Erzbischöfl. Palast (Alinari 8871). Hier kommen Truhen beim Traum der Mutter und beim Traum des Papstes

vor, beide sind vergoldet und mit punktierten Linien verziert. Reicher und schwerer Baldachin über dem Papstbett. (Abb. C 11.)

18. *Ugolino Ilario,* Orvieto, Chor; Geburt Marias. Auf der eisenbeschlagenen Truhe steht ein Tischchen, von dem die im Bett liegende Anna schmaust; Suppe, Fleisch, Brot und Wein. Ein Hündchen springt auf die Truhe und schnuppert nach dem Braten. (Abb. C 12.)

19. Neapel, Incoronata, Fresko von *Rob. da Oderisio.* Sakrament der letzten Ölung. Am Bett eine mit geometrischem Ornament verzierte Truhe, in der wir vielleicht den Typus „à la napoletana" vor uns haben, von dem oben die Rede war. (Abb. C 13.)

Diese Abbildungen entsprechen nur zum Teil dem noch heut erhaltenen Bestand von Trecentotruhen; sie schildern die Durchschnittstruhe, nicht die Prunktruhe. Diese weist namentlich in Siena eine höhere Pracht auf. Es fehlen auf den Bildern die von vergoldetem Stuckdekor überzogenen Truhen und ebenfalls der reizvolle Typus aus Sa Maria nuova, der in vielen Exemplaren erhalten ist. Auch die Betten sind sehr schlicht und tragen auf dem Superiore und Postergale keinen Dekor, wie ihn damals viele Betten aufzuweisen hatten. Man bedenke aber, daß die Zimmer der hlg. Anna und Elisabeth auf den Trecentobildern einen bescheidenen Eindruck machen sollten; erst im Quattrocento wird alles Heilige ins Fürstliche erhoben. Die Verbindung des Bettes mit einem festen Unterbau, der aus Kästen mit Klappdeckeln bestand, läßt sich schon für das Trecento nachweisen. Es überwiegt auch hier schon die Zweizahl der Truhen, die dann im Quattrocento die Regel bleibt.

## 2. Quattrocento.

### A. Siena.

Hier beginnen wir mit Siena, weil sich in der Malerei der Schule Giovanni di Paolos besonders viele Innenräume mit reichem Inventar finden. Ich begnüge mich aber auch hier mit einer Typenreihe.

1. *Sassetta,* Geburt Marias. Rom, Palazzo Doria (Predelle) Alinari 29700. Vor Annas Bett stehen zwei profilierte Truhen, die in der Mitte Intarsia, außerdem rote Kreuze auf dem Rahmen der Füllungen zeigen. Der Bettaufsatz, il Superiore, innen mit Golddekor. (Abb. D 14.)

2. *Giovanni di Paolo.* Geburt des Täufers, Münster. Sehr kostbares Bett der Elisabeth, mit roten Cherubim auf Gold an beiden Bettbrettern. Fester Kastenuntersatz. Ein ähnliches Bett, noch reicher verziert, auf einem Predellenbild Giovanni di Paolos in englischem Privatbesitz. (Douglas) (Abb. Tafel CIII; vgl. Kat. Nr. 443).

3. *Sassetta,* Geburt Marias. Asciano, Collegiata (Alinari 9593). Sowohl im Hauptbild wie in dem Aufsatzstück mit dem „Transito della vergine" sieht man zwei Intarsiatruhen am Bett, ähnlich denen auf Sassettas Bild im Palazzo Doria. Hier in Asciano ist der Superiore des Bettes mit Intarsien eingelegt. (Abb. D 15 und 16.)

4. *Benvenuto di Giovanni,* Verkündigung, Sinalunga, datiert 1470 (Photo Burton) zeigt ein überaus kostbares Gemach Marias: die Cassettendecke reich geschnitzt, ein großer Teppich mit dem Granatapfelmuster hinter dem Bett; dieses selbst mit Intarsia. Dagegen fehlt hier die Truhe; ein einfacher Sockel trägt das Bett. Links neben ihm an der Wand eine Scrivania mit einem Schränkchen. Reich gemusterter Fußboden. (Abb. D 17.)

5. *Sassetta,* Wunder des Säuglings Nicolaus. Basel, Sammlung Bachofen-Burckhardt. Unterbau des Bettes ein Truhenkasten. (Abb. D 18.)

6. Am wichtigsten scheint mir das Bild *Sano di Pietros* im sieneser Dom (Capitelsaal) zu sein (Alinari 9655), das die Predigt des hlg. Bernardin darstellt. Die Szene spielt auf der berühmten piazza grande di Siena vor dem Rathaus. Hier ist neben der Außenkapelle, von der aus die Pferde des Palio eingesegnet werden, eine Holzkanzel für den Heiligen aufgestellt; dahinter ein Straßenaltar mit einem Triptychon in der Art Pietro Lorenzettis. Durch ein niedriges Tuch, das von der Kanzel aus gespannt ist, sind die Zuhörer, Männer und Frauen, geschieden. Rechts oben knien auf Teppichbänken die Signori, im Rathaus selbst der Podestà. Das Rathaus trägt reichen Schmuck an seiner Front; der kaiserliche Adler, das Stadtwappen und das Contradewappen hängen herab. Zwischen den alten Lupae, die sich hoch oben an den Zinnen heiser brüllen, glänzt die große Bernardinscheibe. Nun sind im ersten Stock des Rathauses, vor den Fenstern, zwei goldene, mit roten Kreuzen verzierte große Staatstruhen ausgestellt, ähnlich denen, die sich z. B. in S. Gimignano, im Castello Vincigliata und im Museo Stibbert erhalten haben. Diese Staatstruhen

enthielten zweifellos die Machtsymbole und Urkunden, vielleicht auch den Staatsschatz. Sie werden beim Fest des Heiligen — vielleicht ist die Tafel zu Ehren der Canonisation des Heiligen 1450 gemalt — aus den Zimmern hervorgeholt und zur Schau gestellt (Abb. im Tafelband Tafel CIII; vgl. Kat. Nr. 433).

7. Aus dem Ende des sieneser Quattrocento nennen wir *Francesco di Giorgios* Predelle mit Joseph und Frau Potiphar (Siena, Acad. Nr. 274). Vor dem schönen goldenen Bett, dessen Baldachin vier Marmorsäulen tragen, steht eine Truhe mit einfachen Profilen.

## B. Florenz.

Die Deschi da Parto der Toskaner werden für sich behandelt werden. Nichts lag näher, als diesen Geburtstellern eine Geburtsdarstellung heiliger oder profaner Art aufzumalen. Die Truhen auf diesen Deschi sind aber meist sehr bescheiden und einfach.

8. *Masaccios* Fresko des sterbenden Ambrosius (Rom, S. Clemente, Alinari 8090) zeigt einen schlichten, großen, unbemalten Cassone vor dem Bett des Sterbenden.

9. *Uccellos* erstes Bild der Predelle mit der blutenden Hostie in Urbino (Alinari 17585) bildet das Zimmer des jüdischen Goldschmiedes ab. Auf dem Rauchfang des Kamins drei Wappen. Hinter der Theke die Truhenbank. Regale. (Abb. E 19.)

10. Zwei mit Blumen bemalte Bettkasten tragen die Betten auf *Fra Giovannis* Predelle der Nikolauslegende im Vatikan (Alinari 7689), sowohl beim Wunder des redenden Säuglings wie bei der Errettung der drei Mädchen aus der Schande durch die goldenen Kugeln.

11. Ähnlich, nur reicher, ist der Dekor auf *Fra Filippos* Verkündigung im Palazzo Doria in Rom. Hier ist auch das Bett mit Intarsia geschmückt und die davorstehende Bank. (Abb. D 20.) Leider sehr übermalt.

12. Ein einfacher Bettkasten findet sich auf der Predelle *Benozzo Gozzolis* unter der Madonna della Cintola, Rom, Pin. Vaticana (Anderson 4175) und auf mehreren Bildern Lorenzo di Credis (z. B. Dresden, Alinari 21980; Uffizien, Verkündigung).

13. Von *Ghirlandaios* wichtigen Fresken im Chor von Sa Maria novella greifen wir das mit der Geburt des Täufers heraus: eine schöne lange Intarsiatruhe steht

vor dem ähnlich verzierten Bett der Elisabeth, Teppiche hängen hinter und neben dem Bett, und vor der Tür der hinteren Wand. (Abb. E 21.)

14. und 15. Zwei andere Details aus Ghirlandaios Fresken zur Illustration der Spalliera mit dem über dem Holz horizontal hinlaufenden Puttenfries. (Abb. F 22 u. G 23.)

16. Aus der Plastik genüge eine Probe. Es findet sich ein profilierter Cassone z. B. auf *Bernardo Rossellinos* Terrakottarelief der Verkündigung in der Kathedrale von Arezzo (Sakristei) — auch dies Relief ist eine Nachbildung des Annunziatabildes in Florenz. (Abb. E 24.)

## C. Umbrien und Oberitalien.

17. Für die Truhe in Ferrara gibt Francesco Cossas Verkündigung in Dresden (Alinari 21978) das edelste Beispiel: Sehr reiche Intarsia, freistehend vor dem Bett mit den auch in der Lombardei häufigen, bogenförmig ausgeschnittenen Füßen. (Abb. E 25.)

18. Die umbrischen Bilder zeigen in der Regel nur den einfachen Kastenuntersatz, wie er an dem Bett noch erhalten ist, das Elia Volpi im Palazzo Davanzati in Florenz ausgestellt hat, das aber aus Città di Castello stammt. (Abb. F 26.)

19. Aus diesem Palast bilden wir auch ein Fresko aus dem Roman der Castellanin von Vergi ab; vgl. darüber oben S. 8. (Abb. G 27.)

20. Das Fresko der Geburt Marias in der Kathedrale von Atri zeigt einen schön verzierten Superiore des Bettes; auf der Truhe sitzt die alte erschöpfte Hebamme. Ein dickes Kissen liegt außerdem hier, auf dem ein Hündchen schläft. Interessant ist auch der Kamin mit der Feuerstelle und den Wassertöpfen. (Abb. G 28.)

21., 22. und 23. Ein schmuckloser Truhenkasten findet sich auf der Geburtsszene in Liverpool, die dort Fra Filippo heißt, *Fiorenzo di Lorenzo* aber näher steht und ebenso auf dem Dominicuswunder bei J. G. Johnson in Liverpool (auch sonst sehr instruktiv als Raumbild!); ferner vor dem Bett Annas auf der Geburt Marias von *Fra Carnevale* Rom in Gall. Barberini, auf dessen Sitz die Hebamme und eine Dienerin erschöpft sitzen. (Abb. H 29—31.)

24. und 25. Auf dem Fresko *Antonio da Viterbos* in Viterbo spielt die Geburt Marias in einer stolzen Renaissancehalle mit Cassettendecke, Baldachin, Pilastern und Marmorfenstern. Auf dem Bild mit einem Bernardinwunder vom Gonfalone-

schrein in der Pinakothek von Perugia erscheint Bernhardin dem Überfallenen; vor dem Bett der Truhenkasten. (Abb. H 32.)

26. Eine reich intarsiierte Truhe findet sich auf dem Fresko *Pinturricchios* in Rom, Sa Maria del popolo, Cappella di Sisto IV. Auf diese Truhe ist ein kleines Sitzbänkchen gestellt, drauf eine Serviette gedeckt und nun wird die heilige Anna gestärkt. (Abb. J 33.)

27. Eine ganze Versammlung von Truhen bietet eine Miniatur aus den Statuti della Società dei Drappieri e Bracciaioli im Museo civico di Bologna (Alinari 10781). Hier sind die Stoffe und fertigen Kleider aus den Truhen und Madien herausgenommen und zum Verkauf ausgehängt. Neue Cassoni, ein fertiges Bett stehen zum Verkauf bereit; daneben Braggieren, Kamineisen und die Commodità. (Abb. K 34.)

28. Neben Florenz ist Verona das wichtigste Zentrum der Truhenbilder. Recht kostbar ist die Truhe, auf der Maria bei der Verkündigung auf dem Fresko von *A. Pisanello* (Verona, S. Fermo) sitzt. Wertvolle Teppiche decken den Fußboden. Am Bett steht eine bemalte Truhe mit gewölbtem Deckel, schlichter als die erste Truhe, auf der Maria sitzt.

29. Auf einer Miniatur *Liberale da Veronas* in Siena (Libreria Piccolomini, Alinari 19228) ist die schmucklose Truhe mit einem geometrisch gemusterten Teppich bedeckt. (Abb. J 35.)

30. Mehrere Truhen stehen am Bett einer heiligen Wöchnerin auf dem Bild *Giolfinos* im erzbischöflichen Palast in Mailand. (Abb. M 36.)

31. Venedig hat, wie wir später sehen werden, keine bemalten Truhen gekannt. Auf *Carpaccios* Bild mit Ursulas Schlafzimmer in der Venezianer Akademie ist der Bettuntersatz mit Intarsia verziert; außerdem stehen an den Wänden zwei schlichte Truhen.

32. Ein kostbares Stück ist die mit reichem geometrischen Dekor verzierte Doppeltruhe vor Annas Bett auf *Girolamo da Sa Croces* Geburt Marias, Fresko in der Scuola del Carmine in Padua. Das Baldachinbett mit den vier Balustren ist verwandt dem venezianischen Bett im Louvre (salle de la colonnade), wo der Betthimmel innen Putten mit dem Wappen zeigt. (Abb. J 37.)

33. In den Uffizien findet sich eine Zeichnung von *Marco Basaiti:* „Giovane nudo disteso sopra un cassone." Nackter Kasten.

34. Bei *Tizians* „Venere col cagnolino" in der Tribuna der Uffizien stehn im Schlafzimmer der Schönen zwei Intarsiatruhen in Wannenform; die Dienerin öffnet eben die rechte, um die Wäsche für die Padrona herauszunehmen. Eine Ignuda, Tintoretto zugeschrieben (Vente Sedelmeyer 1907 Nr. 177), zeigt die ganze Fensterwand mit Truhen besetzt. (Abb. L 38 u. 39.)

36. Eine bemalte Truhe auf einem Bild weiß ich nur durch ein Beispiel zu belegen: auf Luca Longhis Bild: Cecilia und Valeriano, im Besitz des Herrn Nadiani-Monaldini in Ravenna. Vgl. darüber C. Ricci im Emporium 1904, S. 183.

Es handelt sich bei diesen Bildern nicht um Schaustücke, sondern um das Gebrauchsmobiliar und das Inventar der Schlafstube. Die Betttruhe ist nicht die Brauttruhe und Schautruhe. Diese hat meist in der Sala grande gestanden oder im Atrium, dem Vorsaal. Sie wuchs mit den Dimensionen der übrigen Möbel und diente seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr zum Sitzen. Die hohe Lade kommt aber auch schon im 15. Jahrhundert vor; das beweist die Strozzitruhe bei Bardini mit der Eroberung Konstantinopels (Nr. 283 unseres Katalogs) und die Alexandertruhen bei Lord Crawford in London (Nr. 150 und 151 unseres Katalogs). — Hier sollte an der Hand der Bilder gezeigt werden, wie unentbehrlich die Truhe im italienischen Zimmer war, wie sie als Sitzbank und Behälter, als Bettbank und Wandbank die Pflichten erfüllte, die wir den Stühlen und den Schränken zuweisen. Ihre Entwicklung zur Cassapanca im 16. Jahrhundert und zum Schreibschrank der darauffolgenden Zeit gehört nicht mehr in unsere Darstellung.

## 3. Bemalte Möbel, abgesehen von Truhen.

Die Kirche hat die bemalte Holztafel in der Regel nur beim Altarbild verwendet; dessen großer goldener Rahmen, Stufe und Aufsatz, die Dreiteilung und die Staffelung des Ganzen steigerten die glatte, schlicht bemalte Mitte zum goldenen Gehäuse. Nur an bescheidener Stelle darf sich sonst in der Kirche die Malerei betätigen; Marmor und Bronze, Mosaik und farbiges Glas, Holzschnitzerei und Maiolica standen höher im Werte und boten selbständigen materiellen Wert. Im Trecento allerdings darf die Malerei auch das Hostientabernakel des Hochaltars noch bemalen, wofür Giottos Tabernakel für St. Peter in Rom, das der Cardinal Stefaneschi stiftete, ein Beispiel ist. In gleicher Weise

war das Tabernakel *Masaccios* für Sa Maria Maggiore (zwei Tafeln davon heut in Neapel), das *Giovanni di Paolos* (zwei Tafeln in Münster, eine dritte bei Simonetti in Rom) angeordnet: drei gleich hohe Tafeln bildeten die Seitenwände des Tabernakels; die Vorderwand enthielt die Türe mit dem sportello und spiritello (s. Kat. Nr. 443 bis 444). Noch reicher war das sechsteilige Tabernakel, das Giovanni di Paolo für eine Taufkapelle mit Szenen aus dem Leben des Täufers bemalt hat (früher Lyon, Sammlung Aynard, jetzt bei Kleinberger-Paris, s. Kat. Nr. 445 bis 450).

Von gemalten Schranktüren haben sich erhalten: die Füllungen der Schränke der Sakristei von Sa Croce, von Taddeo Gaddi ausgemalt, heute in der Florentiner Akademie und in Berlin; die Schranktüren der Annunziatareliquien, 1450 von Fra Angelico und Baldovinetti ausgemalt, heut ebenfalls in der Florentiner Akademie; Vecchiettas Schranktüren für das Hospital della Scala (heut in der sieneser Akademie, s. Kat. Nr. 456); Fiorenzo di Lorenzos unter Beihilfe Neroccios und Francesco di Giorgios gemalte Schrankflügel für den Gonfalone von San Bernardino in Perugia (Kat. Nr. 467). Dazu kommen Orgelflügel großen und kleinen Formates, wie die in Ferrara von Cosimo Tura und in Venedig von Sebast. del Piombo usw. Weniger bekannt sind die inneren Schrankbilder eines kleinen Schreins in Scurcola Marsicana (Abruzzen), Chiesa di Sa Maria della Vittoria, mit Darstellungen von der Verkündigung bis zur Kreuzigung, von einem umbrischen Meister um 1500 bemalt. In den Museen dell' Opera Italiens sieht man noch manches Stück, das dem alten Inventar irgendwie eingefügt war, ohne daß man heut noch sagen könnte, wo das Stück gesessen habe. Nirgends habe ich Bilder gefunden, die die Holzkanzel der Quaresima-Prediger geschmückt hätten — man scheint sich da mit Tüchern beholfen zu haben, wie man auf Sano di Pietros oben erwähntem Bild mit der Predigt des hlg. Bernardin sieht.

Leider fehlen uns — bis auf wenige Ausnahmen — die bemalten Betten. Bis zu welcher Pracht sie entwickelt wurden, zeigen uns Giovanni di Paolos oben erwähnte Bilder in Münster und London. Erhalten ist nur das 1337 datierte Bett im Ospedale del Ceppo in Pistoia, wo sowohl der Superiore über dem Kopf wie der Postergale mit einem Votivbild in der Art Bernardo Daddis verziert ist. (Vgl. Kat. Nr. 43.) Der Louvre besitzt das ebenfalls schon erwähnte venezianer Bett, um 1520, mit einem gemalten Betthimmel. Das alte Bett

des Herzogs Federigo da Montefeltre im Palast von Urbino hat Lionello Venturi jetzt wieder aus dem Magazin vorgeholt und aufgestellt; die Beschreibung findet sich im Katalog (Nr. 500). Häufiger sind geschnitzte Betten (ein sehr reiches, aus den Abruzzen (Abb. M 40); ein anderes aus dem Veltlin, bei Malaguzzi-Valeri: La corte di Lud. Moro S. 137 abgebildet, bei Bagatti-Valsecchi in Mailand). R. Richards stellte 1885 in Rom ein Renaissancebett aus mit dem Parisurteil im Superiore. Ein ähnliches „Lettuccio" hat nach Vasari Francesco Caroto für den Conte Giusti in Verona gemalt, mit dem Thema Herkules am Scheidewege auf dem Superiore. In der Casa Odoni in Venedig sah der Anonymus Morellianus ein bemaltes Bett, bemalte Truhen, bemalte Türen. Ch. Loeser vermutet, daß die Begegnung Jasons und Medeas im Musée des arts décoratifs in Paris (Kat. Nr. 349) vom Bett der Lucrezia Tornabuoni stamme.

Häufig kommen noch bemalte Schilde, Targhe, von beträchtlicher Höhe vor, die den Belagerern und Angreifern beim Heranrücken einen Pfeilschutz sicherten und beim Anprall mit großer Wucht geschwungen wurden. Nach Vasari haben Lazzaro Vasari aus Arezzo, Timoteo Viti und Genga, auch Fr. Francia solche Targhe bemalt. Ein Turinerschild, von Francia bemalt, befindet sich in der Sammlung Rodriguez in Bologna. Diese Targhe wurden als Schaustücke aufgestellt, wenn ein Beamter als Governatore oder Podestà seine Herrschaft antrat. So wissen wir aus den Ricordi di Baldovinetti Buch A (ed. Em. Londi, Florenz 1907), daß der neuerwählte Podestà von Arezzo, Ludovico Niccolini, bei Baldovinetti nicht nur „4 forzeretti" bestellte, die mit seinem Wappen und seiner Devise bemalt wurden; er ließ auch fünf Targhe in derselben Bottega bemalen.

Das wertvollste unter den erhaltenen Stücken stammt aus Locko Park (Katalog dieser Sammlung Nr. 201), 3 ft 9 in hoch, 2 ft 8 in oben breit und 1 ft 5 in unten breit, heute in der Collection Widener in Philadelphia; vgl. Rassegna d'arte März 1913 (Abbildung im Tafelband Nr. 338). Dargestellt ist David nach dem Sieg über Goliath, dessen Kopf zwischen den Beinen des Schleuderers liegt. Die Malerei ist in der Art Pollaiuolos. Bardini besaß 1899 (Vente Nr. 168) eine Targa, 1,68×1,37 m, mit dem Bild des Ahns der Buonamici und der Aufschrift: „Come consorto dalle mie radici Io porto il Capo di noi Bonamici". (Abb. M 41.) Ein stolzes, mit bemaltem Stuck verziertes Schaustück ist die Targa des South Kensington Museums in

London; bescheidener wirkt daneben die Targa del Pannocchia mit Lederüberzug im Bargello. (Abb. N 42 u. 43.) In florentiner Privatbesitz befindet sich eine Targa von Pollaiuolo mit Milo von Croton bemalt. Eine bemalte Targa, zum Verkauf ausgestellt, sehen wir auf der oben erwähnten Miniatur in Bologna aus dem Statutenbuch der Drappieri.

Häufig war der Rauchfang des Kamins dekoriert. In fürstlichen Häusern hing hier meist das Wappen aus Stein. Aber wir sehen auf Paolo Uccellos Predelle mit dem Wunder der blutenden Hostie in Urbino, daß auch das gemalte Wappen vorkommt. Später wird in Oberitalien die ganze Fläche bemalt. Wir bringen zwei Beispiele: Luinis Schmiede des Vulkan im Louvre (ein ähnliches Bild aus der Villa Pelucca bei Como, heut in der Brera) und das mantegneske Bild im Museum von Mantua, eine Fortuna oder Occasio im Sinne des antiken *καιρός* auf der Kugel schwebend und den Schopf, bei dem man das Glück packen muß, dem nacheilenden Jüngling entgegenhaltend. (Abb. O 44 u. 45.) Auch Lorenzo Costas Vulkanbild in Bergamo stammt von einem Kamin.

Der bemalte innere Klavierdeckel kann natürlich erst nach der Erfindung des Klaviers vorkommen, die wir Giovanni Spinetti in Venedig 1502 verdanken (daher der Name Spinett). Das Thema war regelmäßig ein musikalisches und der Wettstreit des Apollo und Marsyas lag besonders nahe. In der Tat finden wir ein solches Innenbild von Rossos Hand beim Herzog von Litta in Mailand. Müntz (La renaissance II, 109ff.) berichtet von einem Klavierdeckel Correggios mit demselben Thema. Auch A. Bronzinos Bild mit dem Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas in Petersburg war ursprünglich ein Klavierdeckel (es wird von Vasari erwähnt in der Vita Pontormos). Schon dem 17. Jahrhundert gehört das Orpheusbild des Klaviers im Museo Stibbert in Florenz an (Orpheus und die Tiere, Orpheus und die Musen).

Bemalte Waffenschränke waren mit Trofei und Guirlanden bemalt. Bei Elia Volpi (Pal. Davanzati) in Florenz ist solch ein Schrank erhalten, der die Inschrift trägt: „Non Bacco sed gradivo Marti dicatum". Diese Worte lassen darauf schließen, daß es ähnlich bemalte Schränke für Krüge und Becher gab.

Die Beispiele bemalter Möbel ließen sich noch vielfach vermehren. Die Proben genügen, um zu beweisen, daß die bemalte Truhe nicht eine Ausnahme gewesen ist, sondern sich in den farbigen Innenraum ohne weiteres eingefügt hat. Denkt man

dazu noch die Arazzi und Verduren, die bemalte Decke, den in Maiolica-Mustern belebten Fußboden, die Perserteppiche an der Wand oder auf den Tischen, die Metallspiegel im dunklen, profilierten Rahmen, die farbigen Hausaltärchen, die bunten Madonnenbilder oder -reliefs, die deschi da parto, die Porträtbilder der Familie, die Wappen, so kommt eine farbige Fülle zusammen, die wir kaum unterzubringen wissen. Dieser Reichtum hat aber darum keine Verwirrung gestiftet oder Häufung verraten, weil jedes Ding seinen besonderen natürlichen Platz hatte. Alles wurde sinnvoll in Bestellung gegeben oder im Bedarfsfall erworben. Nie tritt der Fall ein, daß man ein schönes Bild findet, es kauft und dann einen Platz sucht, wo man es hinhängen könnte. Auch das farbigste Zimmer hat seine klare Organisation gehabt. Außerdem bedenke man, daß sich all dieser Hausrat auf viele Zimmer, viele Wände verteilt hat und daß diese Wände (außer in Venedig) ungeheuer hoch waren. Jedes Stück hatte Platz, für sich zu wirken; daher war es auch zu starker, ja lauter Sprache verpflichtet. Von Abgestimmtheit und Dämpfung hat die Renaissance durchaus nichts wissen wollen. — —

Ein Doppeltes wollten die bisherigen Ausführungen erzielen. Sie wollten über die allgemeine Stellung der Truhe im italienischen Hausrat Auskunft geben und sie wollten die humanistischen, literarischen und sonstigen Quellen aufweisen, aus denen Phantasie und Lebensphilosophie sich die prägnante Symbolik dieser Truhenbilder geschaffen hat, die mehr als erzählen wollen. Jetzt gehen wir an die Bilder selbst. Wir haben uns dabei, wie schon gesagt, nicht ängstlich auf Truhenbilder beschränkt; Deschi, Einsatzbilder, charakteristische Cornicebilder wurden dann aufgenommen, wenn die geistige Umwelt oder ihre Beziehung zu Truhenbildern sie in den Kreis der Betrachtung zogen.

# VI. Die Entwicklung der Truhenmalerei und die Meister.

## Vorbemerkung.

Bei der Frage nach den Meistern der Truhenmalerei ringen zwei Beobachtungen dauernd miteinander. Auf der einen Seite hat man die Gewißheit, daß es Bottegen für Truhen gab, in denen Truhen mit den Bildern sozusagen im Hauptamt hergestellt wurden. Wir wissen, daß 1349, als sich die Malergilde S. Luca in Florenz organisierte, die „artisti ornamentali" mit aufgenommen wurden. In der Fraglia von Padua, in Ferrara werden ausdrücklich pittori di casse erwähnt (Gaye Carteggio II, 44), in Venedig gab es valigiai, doratori, verniciatori in der Zunft. Es kommt hier also darauf an, das Atelier und die Gruppe zu erkennen, Florentinisches von Sienesischem, Toskanisches von Umbrischem und Oberitalienischem zu sondern. Ich glaube, die Untersuchung wird zeigen, daß die Scheidung nach Provinzen, auch zwischen Florenz und Siena, wenige Zweifel mehr läßt; die Symptome genügen, wenigstens für die gemalten Truhen. Andererseits kennen wir eine stattliche Menge bekannter Maler, die auch Truhen bemalt haben, und zwar Bilder, die wir noch haben. Für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts stehen in Florenz eine große Zahl zum Teil sehr berühmter Namen zur Verfügung. Schlechter steht es mit der ersten Hälfte, der Zeit vor Pesellino. Da muß die Archivforschung weiterhelfen. Hoffentlich werden sich Meister, wie sie A. Warburg gefunden hat, mit der einen oder andern der von uns zusammengestellten Gruppen in Verbindung bringen lassen. Namen sind freilich nicht so wichtig, wie erhaltene Werke, wenn auch unschätzbar für die Datierung. Der „alunno di Domenico" hat sein Antlitz nicht gewechselt, seit man weiß, daß er Bartolommeo di Giovanni heißt. Im Lauf der Arbeit sind — wider Erwarten — die altbekannten Meisternamen stärker hervorgetreten. Es mag oft der Fall so liegen, wie bei den Nastagiobildern, die bei Botticelli bestellt waren, von Sellaio und Bartolommeo di Giovanni aber teilweise ausgeführt worden sind.

Andrerseits haben sich Maler, die von Vasari ausdrücklich als Truhen- oder Möbelmaler genannt werden (namentlich in Umbrien), noch nicht mit erhaltenen Werken zusammenbringen lassen. Das wird vielleicht mit der Zeit noch gelingen. Bei den Truhen, die mit Stucco- und Cartapesta-Dekor überzogen sind, fällt natürlich jeder Meistername fort; hier ist auch die Verweisung auf bestimmte Städte schwieriger, weil sich der gleiche oder ähnliche Typus an verschiedenen Orten findet.

Der Schwerpunkt unserer Arbeit lag durchaus in den gemalten Truhen. Ihre Geschichte bleibt aber unverständlich, wenn man nicht die Vorstufen heranzieht. Wilhelm v. Bode hat eine erste Scheidung der plastisch verzierten Truhen in dem Buch über die Hausmöbel der italienischen Renaissance gegeben. Die Provenienz hilft uns hierbei selten, da natürlich diese Truhen äußerst reiselustig sind. Der Export nach dem Ausland, wo die besten Stücke stehen, ist fast immer über Florenz und Venedig erfolgt und die eigentliche Heimat wurde absichtlich verschleiert. Immerhin sind wir auch auf diesem Gebiet zu Gruppen und Typen gelangt, so daß nur weniges unverankert bleibt. Bei den plastischen Stücken haben wir die Entwicklung bis weit ins 16. Jahrhundert verfolgt, während wir uns in bezug auf die Malerei als Grenze das Jahr 1530 setzten.

## 1. Einleitendes. Die Urkunden.

Im Trecento und beginnenden Quattrocento ruht die Dekoration der Truhe in der festen Tradition des Handwerks, das ja außerordentlich hoch steht. Man erinnere sich der vornehmen Qualität, in der sieneser Gold- und Emaillesachen im Trecento gefertigt sind, der Güte alter Steinmetzenkunst, der Sauberkeit des Bronzegusses. Hausaltärchen des florentiner und sieneser Trecento sind mit der gleichen Liebe, Sorgfalt und Kostbarkeit ausgeführt wie Jan van Eycks Reisealtärchen in Dresden. Eine feste Tradition des Geschmacks, der Übung hält das Niveau sehr hoch. Das gilt auch von der Truhe. Ihre Ausformung im Trecento läßt sich mit der Herstellung des Altarbildes der gleichen Zeit vergleichen. Von der Tradition wurde dem Maler das goldene Haus des Rahmenwerks überliefert, und er hatte nichts zu tun als an bestimmter Stelle die leeren Felder mit bestimmten Einzelfiguren zu bemalen.

Alle eigene Erfindung berührte nicht die Disposition, sondern die Gestaltung der Einzelheiten. So verfügte das Trecento auch bei der Hochzeitstruhe über ein ganz bestimmtes Schema, und der Besteller wußte genau, was zu erwarten war, wenn er für seine Tochter ein Paar Cassoni bestellte. Strittig war nur, ob der große Kasten bemalt oder in Stucco und Carta pesta geschmückt werden sollte, und vor allem, wieviel Gold verwendet werden durfte. Dann mußten noch die Wappen, Embleme und Devisen angegeben werden. Die Wappen werden an verschiedener Stelle angebracht, je nach den Provinzen. In Toscana kommen sie meist auf die schmalen Eckleisten der Front, rechts das des Mannes, links das der Frau; oft tritt auch noch das Stadtwappen oder Parteiwappen hinzu. In bezug auf Einheitlichkeit des Dekors, auf Glanz, Pracht und Geschlossenheit stehen die vergoldeten Trecentotruhen mit Stucco- und Cartapesta-Dekor wohl am höchsten von allen. Die gotische Majuskel glänzt in stolzer Abfolge und umzieht die drei Wappenfelder der Front in geruhsamer Breite. Auch der Deckel hat den Dekor der Vierpässe. Mit dem vollen Holz lagert der schwere Kasten auf der Erde; es gibt noch keine Füße, Knöpfe oder Tatzen. Etwas Unverrückbares, Unbewegliches haftet diesen stolzen goldenen Behältern an. Sie sind ein prächtiges Symbol für eine Zeit, die sich um so fester zusammenschloß, je wechselnder das äußere Geschick im politischen, dynastischen und militärischen Sinn war. Das Bürgerleben, die Haustradition wurde von diesem Wechsel nicht berührt. Es ist eine Beharrung, wie wir sie heute kaum noch im papalen Regiment finden. — Die erhaltenen Stücke gehören zum Teil fürstlichen Familien, zum Teil der Kirche, die damals noch nicht überall über Wandschränke in den Sakristeien verfügte, sondern die Meßgewänder in Truhen legte. Es sind nur Beispiele aus Toscana erhalten; aber das beweist natürlich nichts über ihre damalige Verbreitung. Florenz drängt auch schon im Trecento zur ungeteilten einheitlichen Front, die mit einer Art Streudekor (Marzocchi, Wappen der parte Guelfa und derartigem) überzogen wird. Diese Truhen wirken nüchterner, kühler als die sieneser Stücke; es fehlt ihnen das Pathos und die signorile Geste. Die ghibellinische Welt behält immer das Wallende; Florenz ist Bürger- und Krämerstadt, auch im Truhendekor.

Während nun in Siena der schöne gotische Typus noch lange Recht und Kraft behielt und nach dem Muster der goldenen Staatstruhen des Rathauses, die Sano di Pietros Bild mit der Predigt des hlg. Bernardin uns vorführt (Abb. Tafel CIII, Kat.

Nr. 433), die Brauttruhen der sieneser Edeldamen geformt wurden, setzt in Florenz schon am Ende des Trecento der Drang zur Erzählung ein.

SCHIAPARELLIS LISTE. Eine Übersicht über die Meister des Quattrocento hat bisher am vollständigsten Schiaparelli (l. c. S. 270ff.) zusammengestellt, in der die Untersuchungen von Kinkel, Weisbach, Bode, Berenson, Frizzoni, Warburg, Gamba, Venturi, Fabriczy, Bombe, Müntz, S. Colvin, Horne, Mather, Mackowski, Mary Logan, Kristeller u. a. berücksichtigt sind. Freilich beschränkt sich diese Liste auf den florentiner Kreis. Ich skizziere sie zunächst, um danach eine anders geordnete, bedeutend erweiterte Reihe vorzulegen. Auch Schiaparelli beschränkt sich nicht auf die Cassonemalereien, sondern nimmt Deschi da parto, Lettucci, Möbeleinsätze und profane Bilderfolgen der Cornici mit auf.

Leider geht Schiaparelli von einem Bilde aus, dessen Datum seit fast hundert Jahren (Osservatore fiorentino 1821!) falsch angenommen wird. Das bekannte sog. Hochzeitsbild der Adimari in der florentiner Akademie wird, da eine Hochzeit des Boccaccio di Salvestro degli Adimari mit Lisa d' Albertaccio di Messer Antonio da Ricasoli am 22. Juni 1420 stattgefunden hat und die Wappen die dieser beiden Familien zu sein schienen, von Schiaparelli wieder in diese frühe Zeit versetzt. Aber schon Mesnil hat darauf hingewiesen, daß die Wappen gar nicht die der Adimari und Ricasoli sind, und daß der Stil des Bildes in eine viel spätere Zeit weist (Revue de l'art flamand et hollandais VI, 1906, p. 64ff.). Dieses Bild (es ist 2,80 m lang!) zeigt schon eine sehr entwickelte Szene und Regie und eine klare Disposition; es kann nicht vor 1450 entstanden sein. Richtiger ist es also, von Masaccios Desco in Berlin (Kopie in der Villa Landau in Florenz) auszugehen, neben den dann der Desco mit der Geburt des Täufers von 1428 tritt, der früher in der Sammlung Artaud de Montor in Paris war und heute der Newyorker Historical Society gehört. Es folgt bei Schiaparelli Uccello mit seinen vier Battaglien (Cornicebildern!) und den beiden Georgsbildern bei Graf Lanckoronski in Wien und im Musée André in Paris. Einem Maler aus dem Kreise Fra Angelicos schreibt Schiaparelli u. a. die beiden Deschi mit dem Parisurteil im Bargello und in der Sammlung Martin Le Roy in Paris zu; dieser arbeitet gleichzeitig mit Giovanni del Ponte. Von Giuliano Pesello sind nach Billi und dem Anonimo Gaddiano Truhen bemalt worden, aber nicht erhalten;

das Bild der drei Magier in Montpellier, von dem Schiaparelli spricht, ist sicher eine Predelle.

Mit *Pesellino* tritt Schiaparelli auf sicheres Gebiet; hier hat Weisbach zuverlässige Ergebnisse gefördert, wonach die beiden David-Cassoni bei Lady Wantage, die zwei Trionfi-Cassoni bei Mrs. Gardener in Boston und das eine (kleinere) Griseldisbild in Bergamo eigenhändige Arbeiten sind, während das andere Griseldisbild schon der Schule angehören soll. Nun unterscheidet Schiaparelli fünf Meister der Nachfolge Pesellinos. Der erste ist der Miniator des berühmten Virgilcodex der Riccardiana, der um 1450 diese Miniaturen gemalt hat, wie aus dem immer wieder dargestellten, noch unvollendeten Bau des Pal. Riccardi hervorgeht. Die Tradition bezieht diese Miniaturen auf Benozzo Gozzoli; der Schreiber nennt sich selbst, wie Warburg eruierte, am Schluß der Handschrift: Nicolaus Riccius, Spinosus vocatus und ist 1433 geboren. Dieser Gruppe werden von Schiaparelli die Geschichten der Dido und des Aeneas (Hannover, Kestner-Museum und Jarves, Newhaven), die Daphne- und Phaetonbilder Lord Crawfords (Alexandertruhen) und der Raub Ganymeds in Pisa zugeschrieben. Ein zweiter, verwandter Compagno habe die Griseldisgeschichte in Modena und die Bilder im Museo Correr in Venedig, den Esther-Cassone der Sammlung Dollfuß (heute bei Wildenstein, Paris), das Salomo-Sababild der Sammlung Jarves, Newhaven, und den Triumph des Amor und der Castitas bei Marquis of Lothian gemalt. Ein dritter Maler hat nach Schiaparelli die Salomo-Saba-Bilder im Victoria-Albert-Museum, bei Lord Crawford und bei Herrn Foulc in Paris (das letztere ein Desco), die Alexanderbilder bei Lord Crawford und das Hochzeitsbild im Victoria-Albert-Museum mit der Ausstellung der Hochzeitsgeschenke (in Wirklichkeit ist Scipios Großmut dargestellt) gemalt. Bezüglich der beiden Alexanderbilder bei Lord Crawford liegt ein Irrtum des Katalogs der New Gallery Exhibition von 1894 vor; dort wurden die Sabinerbilder derselben Sammlung (s. Kat. Nr. 298 u. 299) als Fronten der Daphne- und Phaetontruhen genannt, was schon durch ihre Größe ausgeschlossen ist. Ich habe mich durch mehrmaligen Besuch überzeugt, daß die Fronten der Daphne- und Phaetontruhen die beiden Alexanderbilder: Alexander und Sisygambis und Alexanders Hochzeit mit Roxane bilden. Schiaparelli hat aber die Daphne- und Phaetonbilder dem ersten Nachfolger Pesellinos zugewiesen. Leider hat Mather den Irrtum übernommen.

Schließlich werden der scuola peselliana noch 14 weitere Cassoni zugewiesen, bei denen Schiaparelli selbst an bestimmter Gruppierung verzweifelt. Das Widerspruchsvollste steht hier beieinander. Was hat Horatius Cocles (Victoria-Albert-Museum, Kat. Nr. 143) mit dem Gozzoli zugeschriebenen Raub der Helena in der National Gallery (Kat. Nr. 280) zu tun? Was das Turnier bei Jarves in Newhaven (Kat. Nr. 140) mit dem Sabinerraub bei Lord Crawford? Dieser Passus (S. 285) bei Schiaparelli ist gänzlich irreführend, zumal mehrere dieser 14 Bilder schon in die frühere Gruppe gehören.

Als selbständiger Nachfolger Pesellinos, dessen Arbeiten schon Weisbach teilweise abgegrenzt hat, ist der Maler der Römerschlacht in Turin und Oxford, und der Battaglien von Anghiari und Pisa, früher bei Sir Hugh Lane, dann in der Sammlung Grenfell in London hingestellt. Ihm schreiben — m. E. mit Unrecht — Weisbach und Schiaparelli auch die Argonautenbilder in Newyork und das Odysseusbild in Liverpool zu. Wir weisen diesen äußerst fruchtbaren Meister der Uccelloschule zu und nennen ihn nach seinem Hauptbild den „Anghiari-Meister".

Diese vorbotticelleske Periode ist in unserer neuen Liste mit 260 Nummern vertreten, die sich um die Hauptnamen Uccello und Pesellino gruppieren, aber wesentlich anders zusammengestellt sind. Auch unsere Liste wird noch vielfache Korrekturen erfahren; aber sie enthält eine fünfmal so große Zahl (Schiaparelli erwähnt 57 Cassonebilder), wodurch natürlich die Zusammenhänge deutlicher und die Gruppen geschlossener werden.

Nun folgt bei Schiaparelli die Gruppe *Pollaiuolo.* Eigenhändig: Apoll und Daphne (London, National Gallery) und Herkules, den Nessus schießend (Jarves, Newhaven); der Schule werden zugewiesen: der Trionfo della Castità in Turin und die vier Trionfi des Palazzo Adorno in Genua (diese fünf sicher zusammengehörenden Trionfi sind von Berenson Cosimo Roselli, von Venturi Bened. Ghirlandaio zugeschrieben worden).

*Botticellis* eigenhändige Cassonearbeiten sind nach Schiaparelli nur die Virginia in Bergamo und die Lucrezia in Boston; er vergißt nicht nur die Verleumdung des Apelles in den Uffizien, die Judith der Sammlung Kaufmann in Berlin, sondern auch die vier bekannten Zenobiusbilder, die nicht Predellen sind. Auch scheint mir das Londoner Mars-Venus-Bild eigenhändig.

Von *Filippino* wird die Allegorie der feindlichen Brüder im Palazzo Pitti erwähnt,

die Bombe richtig gedeutet hat, und die beiden Mosesbilder bei Samuelson-London, die Claude Philipps (Art Journal, 1906, p. 1) ihm zugeschrieben hat.

Bei den nun folgenden Meistern nennt Schiaparelli scheinbar nicht alle Bilder, die er kennt. So erwähnt er bei Piero di Cosimo nicht den Tod der Prokris in London, das schönste Cassonebild, das wir überhaupt haben. Er unterscheidet nicht Piero di Cosimo von Niccolo Soggi. Die vier Bacchantenbilder (Schiaparelli kennt nur drei) in Newyork, Metropolitan Museum, bei Mr. Ricketts in London und Mr. Meyer in London sind nicht von Piero, sondern von Bartolommeo di Giovanni.

Es folgt: Berensons *Amico di Sandro* mit der Virginia im Louvre und den Estherbildern in Chantilly, beim Comte Pastré in Paris und bei Fürst Liechtenstein in Wien; dann Sellaio mit (nur) zwölf Bildern. Hier fehlen Arbeiten, die schon bei Mackowsky genannt sind. Endlich werden als Arbeiten des sehr fruchtbaren Bartolommeo di Giovanni (Berensons „Alunno di Domenico") zehn Arbeiten genannt, unsere Liste zählt 30 Nummern.

Wir sind Schiaparelli dankbar für den ersten Versuch, Ordnung in das Chaos zu bringen; leider steht der zweite Band seiner „casa fiorentina" noch aus und ist so bald nicht zu erwarten. Die Zeit nach 1460 ist ziemlich geklärt; schwierig bleibt die erste Hälfte des Jahrhunderts. —

DIE URKUNDEN überliefern uns einige wichtige Namen aus dem frühen florentiner Quattrocento. In den Memorie Gualandis (VI, S. 176ff.) finden wir die Liste der Mitglieder der florentiner Lucasgilde von 1340 an. Da werden als „forzerinaio" genannt:

Michele di Giovanni 1404
Tommaso di Matteo 1409
Giovanni di Ghaspare 1417
Andrea di Stagio 1419
Piero d'Antonio Baldi 1421
Andrea di Domenicho 1421
Bernardo di Dino 1424.

Das Jahr bezeichnet das der Aufnahme in die Gilde. Da es sich um eine Maler-

gilde handelt, wird unter Forzerinaio nicht der Schreiner, sondern wohl der Bemaler der Forzieri zu verstehen sein. Milanesi (Vasari I, 607, Anm. 2) freilich versteht unter einem forzerinaio einen „lavorante di forzerini d'osso che si donavano alle spose per conservarvi gioie, orerie ed altre cose preziose". Er erwähnt aber, daß der forzerinaio Michelino einen Gehilfen hatte, Domenico di Michelino, der das bekannte Dantebild im Florentiner Dom 1465 gemalt hat (Gaye, Carteggio II 5), der ferner 1459 einen Gonfalone für eine Compagnia in Cortona, 1463 Schranktüren für den Gonfalone di S. Zenobio in Florenz bemalt hat (er lebte von 1417—1491). Der Stil des Dantebildes weist auf die Schule Fra Angelicos.

Noch weiter zurück führen die Notizen, die Frey in der Loggia de' Lanzi S. 344ff. gibt, wo ein Johannes olim Tani pictor cofanorum populi Sancti Laurentii die III. Julii MCCCLXXXVI erwähnt wird; S. 365 werden dann drei sehr wichtige Namen genannt:

1. 1426, 29. Juli: *Marcus filius Boni Marci* pictor, populi Sanctae Luciae;
2. 1442, 23. Juli: *Apollonius Johannis Tommasii* pictor, populi Sancti Frediani de Florentia;
3. *Johannes Francisci Johannis del Cervelliera* di San Ambrogio.

Um mit letzterem zu beginnen, so finden wir diesen bei Vasari (ed. Sansoni II, 682) als Schüler Castagnos, Giovanni da Rovezzano genannt: „Giovanni di Francesco del Cervelliera, pittore e miniatore, che morì nel 1459". Eben dort ist nun auch ein *Marchino* als Schüler Castagnos erwähnt, der von 1402—89 gelebt hat. Es ist A. Warburg gelungen, in den Spoglie Strozzi (Firenze, Bibl. Magliabecch. Mss 37, 305) ein Libro des Marco del Buono Giamberti e d'Apollonio di Giovanni, dipintori compagni, cominciato 1446, zu finden, das bis 1463 geht und über 170 Cassoneaufträge mit Bezeichnung der Hochzeitspaare aufführt. Dieser wichtige Fund, den wir zu unserer besonderen Freude im Anhang mit Warburgs Noten abdrucken dürfen, ergibt nun folgendes:

Marco del Buono (1402—1489) und Apollonio di Giovanni (1417—1465) haben in der Zeit von 1446—1463 oder darüber hinaus bis 1465 ein großes Florentiner Truhenatelier geführt, in dem durchschnittlich im Jahr 10 Truhen, in den 17 Jahren jedenfalls über 170 Truhen hergestellt worden sind. Die Eintragung in das Geschäftsbuch geschieht in der Regel so, daß die figlia oder sirocchia oder nipote des betreffenden

Messer genannt wird, der die Truhen bestellt, und zugleich der Bräutigam dieser Braut. Der Durchschnittspreis dieser Truhen ist mit 30 Florini angegeben. Dagegen kostet ein Desco da Parto von 1453 con l' Historia di Salomone e della Reina di Sabba nur 9 Flor. Bei den Adoptivnichten des Bischofs von Fiesole wird der Preis mehrfach ermäßigt. Familien wie die Rucellai bezahlen dagegen wohl 40 und 50 Fl., die Pandolfini 42, die Tanagli 43, die Ginori 44, die Orsini 49, die Donati 50, die Segni 52, die Pazzi 57. Bei der Figlia di Antonio da Pescia, die Spinetto di Luca Pitti heiratete, steigt der Preis sogar auf 75 Fl., bei einer anderen Tochter desselben Vaters, die einen Serristori heiratete, auf 60 Fl., und bei Giacchino Pitti steht gar die Summe von 160 Fl. Da wird es sich um Truhenpaare, wenn nicht um vier Truhen gehandelt haben.

Diese Liste bezeugt also, daß es 170 bis 200 bemalte Cassoni aus den Jahren 1446—63 gegeben hat, die alle im Atelier des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni gemalt worden sind; für diese Truhen sind die Namen der Braut und des Bräutigams genannt. Die Richtigkeit der Angaben dieses Libro hat Warburg durch zahllose Vergleiche mit Litta, Passerini usw. erwiesen. Crowe-Cavalcasalle (Ital. Ausgabe V, p. 110) sprechen von einem Marco del Buono veronese. Woher dieser Zusatz veronese stammt, sagen die Verfasser nicht; er ist vielleicht lediglich dadurch veranlaßt, daß Vasari unter den Schülern Castagnos unmittelbar vor diesem Marco den Pisanello nennt, der ja nach Verona weist. Jedenfalls ist der 1402 geborene Marco schon 1426, also als 24jähriger in Florenz nachweisbar und zwar als Mitglied der Gilde (s. oben das Zitat aus der „Loggia de' Lanzi" von Frey). Milanesi nimmt auch an, daß Marco Florentiner sei. Er wohnt 1426 im Quartier von Sa Lucia, Apollonio 1442 in dem von San Frediano, also beide auf dem linken Arnoufer. 1446 vereinigen diese Beiden dann ihre Bottegen zu glücklichstem Erfolg.

Leider sind nun die Wappen auf den Cassoni der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fast immer zerstört oder sie waren auf den Seitenbrettern angebracht, die selten erhalten sind. Eine Aussicht, sie feststellen zu können, ist meist nur dann gegeben, wenn das Wappen in den Frontbildern irgendwie wiederkehrt. Wir vermuten, daß sich Marco del Buono mit unserm „Cassonemeister" (siehe unten) deckt. Aber ein sicherer Beweis konnte noch nicht geführt werden.

*Vasari* gibt für diese frühe Zeit recht wenig her. Seine berühmte Stelle in

der vita Dello Dellis, die oben abgedruckt ist, hilft uns für Attributionen wenig — sonst ist sie unschätzbar und zutreffend! —, da wir aus den inzwischen bekannt gewordenen Daten aus dem Leben Dello Dellis wissen, daß er kaum in Florenz sich aufgehalten hat und daher nicht der Schöpfer und Initiator der Florentiner Cassonemalerei sein kann (vgl. Weisbach in Thiemes Künstlerlexikon IX, 27 ff.). Er ist 1404 in Florenz geboren, aber nur für das Jahr 1446/47 in Florenz nachweisbar; den größten Teil seines Lebens hat er in Spanien zugebracht. Vasari muß entweder einen zweiten Dello Delli gemeint oder einen andern Maler mit ihm verwechselt haben. Die wichtigsten Stellen Vasaris sind folgende (Ausgabe Milanesi Sansoni):

I, 365 Margaritone d'Arezzo (Erfinder des Pastiglia-Dekors).
I, 607 Michelino forzerinaio.
I, 633 Giovanni dal Ponte und Smeraldo di Giovanni.
II, 147 Dello Delli.
II, 213 Uccello.
II, 682 Die Castagnoschüler: Giovanni di Francesco del Cervelliera und Marco del Buono.
II, 556 Lazzaro Vasari d'Arezzo.
III, 37 Pesello.
III, 37 Pesellino.
III, 313 Die Nastagiobilder Botticellis.
III, 544 f. Franc. Francia (Arbeiten für Guidubaldo von Urbino).
IV, 498 Timoteo Viti und Genga (Arbeiten für Urbino).
VI, 316 Timoteo Viti und Genga.
V, 26 Andrea del Sarto (Zimmer für Pier Francesco Borgherini).
V, 196 Pontormo, Franciabigio u. Bacchiacca (Zimmer für G. Maria Benintendi).
V, 209 Andrea di Cosimo Feltrini.
V, 233 Intarsiatori.
V, 342 Fr. Granacci.
VI, 261 Pontormo und Granacci etc.
VI, 409 Venetianer Möbel.
VI, 455 Bacchiacca.
VI, 469 Girolamo Carpi.

Wir werden oft auf die Liste zurückkommen. Sie ist noch zu ergänzen durch Baldinucci V, 341, der von Zanobi Strozzi berichtet, daß er Deschi da parto bemalt habe. Dieser Schüler Fra Giovannis, 1412—68, wird von Vasari erwähnt als Miniator und als Autor des Porträts von Giovanni di Bicci de' Medici (mit dem Reste eines zweiten Porträts von Bartolommeo Valori, Uffizien Nr. 43). Außerdem kommt der libro di Antonio Billi und der Anonimo Gaddiano in Betracht, dem wir schon oben eine Notiz entnahmen; endlich die ricordi di Baldovinetti, Buch A. Dagegen enthält das von Horne im Burlington Magazine 1903 veröffentlichte Buch B keine Notizen, die Cassonebilder betreffen. Verzeichnisse, wie das Inventar der Medici, Bocchi-Cinellis Bellezze di Firenze usw. sind selbstverständlich benutzt worden. Darüber gibt das Literarurverzeichnis Auskunft.

## 2. Die Frühzeit (Trecento).

### a) Florenz.

Entsprechend der Gesamtentwicklung des künstlerischen Empfindens am Arno ist die bemalte Truhe jünger als die plastisch verzierte. Der Schreiner, der sein solides Kastenmöbel nackt und hart vor sich stehen sah, mußte bemüht sein, ihm einheitlichen, festlichen, verhüllenden Glanz zu geben, damit es dem Pomp des gehobenen Tages und dem Schauzweck an sichtbarer Stelle entsprechen konnte. Zu eisernen Bändern und Anfassern, zu dem Schloß und dem Gesamtumfang dieser Kasten paßte eine Dekoration aus Stucco und carta pesta zunächst besser als die Bemalung; sie war einheitlicher und festlicher, und schmiegte sich auch besser in den Charakter des Trecentozimmers ein. Gold war durchaus noch die Farbe des Besonderen und Seltenen. Trecentokleider sind meist aus farbigem Tuch ohne kleine Muster; sie standen frisch gegen Gold, ebenso wie gegen den Perser oder die braune Spalliera. Wie das plastische Madonnentabernakel dem gemalten Madonnenbild vorausgeht, so die im Goldstucco leuchtende Truhe der bemalten. Als dann die Malerei dem Dekor zu Hilfe kam, sorgte eine feste Rahmung für die klare Teilung der Fläche. Wie die Vierpässe Andrea Pisanos an der ersten Bronzetür des florentiner Baptisteriums noch siebzig Jahre später bei Ghibertis zweiter Tür das Vorbild für die Umrahmung abgaben, so hat auch an den Truhen der Vierpaß noch bis

ins Quattrocento oft die Teilung markiert. Die Einteilung der Front ist — wie sollte es bei einem architektonisch so instinktklaren Volke wie den Florentinern anders sein? — stets ungerade; zuerst findet sich die Fünfzahl, dann bald ausschließlich die Dreizahl. Freilich kam man dabei stets in Kollision mit dem Schloß und dem Schlüsselloch; auch wenn man sich auf den kleinsten buco beschränkte, es blieb immer die markierte Stelle, auf die man zuerst sah. Es muß zugegeben werden, daß man in Toscana auf diesem Punkt dauernd in Verlegenheit blieb. Anders in Oberitalien, wo man vielleicht deshalb die Zweiteilung, oft mit einem schmalen Vertikalband der Mitte, bevorzugte oder bei der Dreiteilung dem Mittelfeld plastischen Wappenschmuck gab. Siena hielt an der Dreiteilung bis zum Ende des Quattrocento fest, wenn auch daneben andere Lösungen, z. B. Sano di Pietros zweiteilige Truhe der Königin von Saba (Kat. Nr. 425, 426), vorkommen. Cozzarellis Truhe beim Conte Chigi-Zondadari in Siena mit Hippo, Camilla und Lucrezia (Kat. Nr. 468) ist noch dreiteilig. Die Dreiteilung saß ja den Toscanern tief im Blut. Fast jedes Altarbild hatte Mitte und zwei Seitenfelder, jede Kirche Mittelschiff und zwei Seitenschiffe. Die Truhe selbst stand oft vor einer Wand in der Mitte, rechts und links waren die Türen oder Fenster. So steht noch heute eine solche Prunktruhe im Palazzo Serristori in Florenz (Kat. Nr. 276). Zudem ist die „Dreifelderwirtschaft" hier wie beim Triptychon und beim Drama die beste Einteilung, um Exposition, Höhepunkt und Ausgang der Historie zu schildern. Als man in Florenz zur ungeteilten Front überging, suchte man dann auf den Seitenbildern Gelegenheit, um Anlauf und Ablauf zu geben.

Natürlich gehen neben den in Stucco und mit Malerei verzierten Truhen immer die einfach profilierten nebenher. Schon im Trecento muß zwischen der Pracht- und Schautruhe und dem einfachen Gebrauchsmöbel geschieden werden. Wir sind so glücklich, von dem letzteren noch eine ganze Serie bescheidener Exemplare zu besitzen, was sich nicht von allen Perioden sagen läßt. Die im Kloster von Sa Maria nuova, der Stiftung Folco Portinaris, aufgenommenen Suoren und Beatellen brachten ihre Habe in einem Holzkoffer mit; nach ihrem Tode ließen sie dann diese Kästen samt dem Inhalt dem Kloster zu eigen. Bardini hat bei der Auflösung dieser Bestände, als die ganze Kunstsammlung des Klosters in die staatlichen Galerien überging, viele solche Koffer erworben und sie an die größeren

Museen und Sammler abgegeben (Berlin, London, Dr. Figdor in Wien usw.). Diese „Nonnentruhen" haben Wannenform, sind mit eisernen Bändern beschlagen, zeigen eine fünfteilige Front, die mit Wappen, Symbolen und Devisen bemalt ist, sie haben kurze Füße aus gotisch profilierten Brettern. Der Ermellino, das Symbol der Keuschheit, kehrt regelmäßig wieder; ein sich drehendes Rad mit Lichtern wird sich auf die Wachsamkeit kluger Jungfrauen beziehen. Aufschriften wie firma fide oder tempore sind wohl Wahlsprüche der der Welt Valet sagenden Beatella (vgl. Kat. Nr. 28). Alles ist bescheiden, dem Stande der Mädchen entsprechend, die im Kloster eine Art Lebensrente genossen. Es handelt sich nicht um die eigentlichen Nonnen, sondern um unverheiratete Töchter, die vom Vater ins Kloster eingekauft und dadurch bis zum Tode sichergestellt wurden. Die Bottega, die diese bescheidenen Kasten lieferte, sorgte auch für die Ausmalung, bei der Schablonen verwandt wurden.

Mehrere Exemplare der großen vergoldeten Stucktruhe mit gradem Deckel sind heute in kirchlichem Besitz noch erhalten; aber die Doppelwappen an den Eckleisten und der Mangel aller kirchlichen Symbole weisen darauf hin, daß es sich ursprünglich um profane Stücke handelte, die später einmal der Kirche gestiftet worden sind. Jenes schon erwähnte Bild von Sano di Pietro im sieneser Dom beweist, daß solche goldenen Truhen zunächst im Besitz der Kommune waren und bei Festen ausgestellt wurden. Ihr Dekor ist durchaus weltlich; bald findet sich hier der florentiner Marzocco, bald die Greifenpaare, dann das Wappen der parte Guelfa, der auf den Hasen stoßende Adler oder der Greif, der auf das angekettete Locktier stößt. Ein Cassone ist ganz mit Kronen bedeckt, ein anderer mit Reihern und Hunden geschmückt. Deutlich sind hier orientalische Seidenmuster die Vorbilder gewesen. Luccas Seidenindustrie bot genug Auswahl. Im Quattrocento verschwindet diese Art des Dekors an der Front; aber man bildet das Granatapfelmuster noch im Deckel und wohl auch auf der Rückseite (die freilich meist unverziert blieb) nach. Die große Truhe bei Stefano Bardini mit der Eroberung von Konstantinopel (Kat. Nr. 283) und die Anghiaritruhe bei Mr. Bryce in London (Kat. Nr. 105) haben noch solchen Dekor. Das scheint darauf hinzuweisen, daß wirkliche Seide zum Ausschlagen des inneren Kastens verwandt wurde. Leider ist kein Beispiel erhalten; der Samt in der Londoner Truhe mit den drei Trionfi Petrarcas (Kat. Nr. 207) ist modern.

Webereien der Tovaglie scheinen die Vorlagen für den Decor der Truhe des Kensington Museums 1894, 317 und der im Castello Vincigliata geliehen zu haben, wo in zwölf kleinen sich wiederholenden Einzelfeldern (zweireihig) bald eine Edelfrau mit dem Falken zu Pferde, bald eine Edeldame mit dem Kavalier am Liebesbrunnen dargestellt ist (Kat. Nr. 16 u. 17). Derartige Stoffmuster hat W. Bombe in der Rassegna d'arte 1914 S. 110 veröffentlicht. Die Sechszahl der Paare weist auf eine frühe Zeit. Hier ist die Beziehung auf den Ehebund und die Freuden des Ehestandes deutlich. Die Truhe in Vincigliata trägt zwei florentiner Wappen (die der Capponi und Bonciani oder Larioni). Fein gemusterte und durchbrochene Eisenbänder laufen zwischen den zwölf Feldern um. Auch hier sind bei den Malereien Schablonen verwandt worden. Wiederholungen sprechen eine eindringliche Sprache. Das ganze Mittelalter liebt das Zwei- und Dreimalsagen, das uns ja auch im Tapetenmuster und Friesdekor durchaus noch geläufig ist. Miniaturartig fein heben sich die ritterlichen Figuren von dem dunklen Grund.

Einer seltsamen, eisenbeschlagenen Truhe im Museo Stibbert in Florenz wurde schon oben Erwähnung getan. Sie fiel uns bei der Prüfung der vielen Truhen dieser Sammlung auf, weil ihr Format etwas länger als gewöhnlich war und weil der Deckel in der Mitte eine Erhöhung im Halbzylinder zeigte. Als sie schließlich mühsam geöffnet wurde, ergab es sich, daß es sich um einen Truhensarg handelte. In der Truhe lag ein gepanzerter Ritter, mit dem Kettenwams über dem Lederkoller; der Kopf war aus Holz geschnitzt.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird in Florenz die in drei Vierpässe geteilte, bemalte Front häufig, bei der in jedem Feld ein Kapitel aus einer Novelle erzählt wird. Die Entwicklung der Schule Giottos drängte ja zum Plaudern; man braucht nur die Chorfresken Angelo Gaddis in Sa Croce auf ihre Nebenszenen hin durchzumustern, um die Plauderlust zu spüren. Ebenso verrät die Predelle dieser Zeit schon viel Erzählerfreude. Die Historien, die bis dahin auf den kleinen Beincassetten der Embriachi im Relief dargestellt waren oder die in der Camera degli Sposi im Fresko der Oberwand ausführlich vorgeführt wurden, finden nun ein feines Echo in der Truhenmalerei. Auf den Hausaltärchen Taddeo Gaddis (Berlin und Florenz, Bigallo), die ja auch die intime Welt des Bürgers spiegeln, wird die Storia di San Niccolò und die Errettung des verkauften Knaben durch den Heiligen geschildert;

entsprechend finden wir das Tobiasthema auf einer Trecentotruhe des Museo Stibbert (Kat. Nr. 27). Die Front ist hier durch fünf gotische Umrahmungen geteilt; in den drei Hauptfeldern der Mitte wird die Verlobung, die Heimkehr und die Heilung des alten Tobias geschildert. Bekanntlich hing in Or San Michele ein wunderkräftiges Tobiasbild, dem all die bekannten Tobiasbilder des Quattrocento nachgebildet sind. In der Wanderschaft des jungen Tobias, seiner Brautfahrt und glücklichen Heimkehr sah, wie oben gesagt, der Florentiner das Schicksal der eigenen Söhne geschildert und verbürgt; oft ist solch ein Bild gestiftet worden, wenn der Sohn den Schutz der Heimat und des Elternhauses verließ, um in der Fremde Erfahrung und Handelsklugheit zu lernen. Wir werden das Thema noch im Cinquecento (Kat. Nr. 806 und 807) wiederfinden; es hält sich also über hundert Jahre.

Äußerst interessant ist die dreiteilige Truhe aus Sa Maria nuova (Kat. Nr. 18), die heute im Donatellosaal des Bargello steht (eine [moderne?] Wiederholung im Museo Stibbert in Florenz). Hier ist die auch in den Beinschnitzereien der Embriachi häufig dargestellte Geschichte der Mattabruna gemalt, die den Florentinern aus den Sacre rappresentazioni der Santa Uliva und Santa Stella bekannt war. Über die Wanderungen dieses Sagenstoffes, der bei uns im Gudrunlied wiederkehrt, hat sich d'Ancona in den Einleitungen zum Neudruck der florentiner geistlichen Schauspiele ausführlich geäußert. Die Sage beginnt eigentlich mit einem väterlichen Incest, ähnlich wie bei der Myrrhasage; dieser wird aber auf dem Bild fortgelassen, obwohl nun nicht motiviert wird, weshalb die Heldin ihre Heimat verlassen muß. Dionigia, die schöne Gattin des Königs von England und Tochter des Königs von Frankreich wird in Abwesenheit ihres Gemahls von dem Vicerè und der Schwiegermutter mißhandelt, die neugeborenen Zwillinge werden ihr weggenommen, die Briefe werden gefälscht und die Kinder sollen getötet werden; sie flieht in die Fremde. Nach langer Irrfahrt erkennt sie dann in Rom beim Heiligen Vater den Gatten und ihren Vater und die Verleumdung wird enthüllt. Also ein tragischer Gesang auf das Schicksal der Frau, die weder beim Vater noch beim Gatten den Schutz findet, den sie gegen die Feinde braucht. Das Schicksal der Mattabruna ähnelt in seiner Härte den Prüfungen, die Boccaccios Griseldis zu bestehen hat. Wir Heutigen würden vielleicht zu empfindlich sein, um einer Braut am Hochzeitstag solche Zukunftsbilder vorzumalen. Aber bei der Geschichte der Mattabruna wie bei Griseldis soll

ja nicht so sehr die Härte des Schicksals, als vor allem die Tapferkeit und Ausdauer der Frau geschildert werden, die aller Unbill Trotz zu bieten weiß. Es sei übrigens auch an die Stelle in „Dichtung und Wahrheit" erinnert, wo der Student Goethe nicht begreift, wie man der jungen Königin Marie Antoinette im Straßburger Festsaal Teppiche mit der schrecklichen Medeageschichte aufhängen könne. Ihm wurde bedeutet, daß es auf das Thema weniger ankomme, als darauf, daß die Geschichte herzbeweglich und ungewöhnlich sei.

Zur heiligen Novelle tritt dann auch im Trecento bereits die antike. Schon damals prägte sich die Form für die später so oft wiederholten Geschichten von der Lucrezia Romana und von Actaeon. Die erstere zerfällt in die drei Szenen: Tarquinius bedroht Lucrezia, sie begeht Selbstmord vor Brutus und Collatinus, die Tarquinier werden vertrieben (Cassone im Vincigliata, Kat. Nr. 21). Die Gesta Romanorum sind die Quelle. Die Actaeonsage ist im Quattrocento oft auf Deschi und dann meist in zwei Szenen (vor und nach der Verwandlung des Jägers) dargestellt. Hier im Trecento finden wir drei Szenen: Actaeon zieht auf die Jagd; Diana verwandelt ihn; die Gefährten suchen ihn vergeblich (Cassone bei Drey in München, Kat. Nr. 22). So dargestellt, enthält diese ernste und blutige Geschichte Ovids eine Anspielung auf die Freunde des Bräutigams, die den von der Liebe bezauberten einstigen Gefährten von nun an auf der Jagd und bei ihren Junggesellen-Fahrten entbehren müssen.

Das früheste florentiner Festbild schildert das „Palienfest" und den Zug der Fahnen vom Baptisterium nach dem Dom (Bargello, Donatellosaal, Kat. Nr. 24). Genrehaft sind die Schilderungen auf einem Cassone des Victoria-Albert-Museums, wo Morraspiel, Jagd und Weintrunk vorgeführt werden; ein anderer im Museo Stibbert in Florenz schildert Szenen aus dem Leben der verheirateten Frau (die Frau auf der Jagd u. ä.).

Über *Giovanni dal Ponte* und seinen Gesellen Smeraldo di Giovanni haben Carlo Gamba (Rivista d'arte IV, 165) und H. Horne interessante Details publiziert (vgl. auch Vasari I, 633). Die beiden hatten an der Piazza So Stefano al Ponte eine armselige Bottega, „intenti a colorire forzieri per conto dei cittadini". Giovanni bekam 65 Prozent des Reingewinns, hatte dafür aber auch alle Spesen zu tragen, Smeraldo 35 Prozent. Da die Käufer immer nicht zahlten, mußte 1424 der arme

Giovanni ins Schuldgefängnis wandern für acht Monate. Aber auch dann zahlten die Käufer nicht, unter denen sich die erlauchtesten Namen finden: die Adimari, die Uzzani, Quaratesi, Spini, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai! 1429 und 1434 malten beide Maler die Fresken in Sa Trinità. Drei Truhenbilder dieser Bottega glaube ich nachweisen zu können. Das beste befindet sich bei J. Spiridon in Paris, mit der Darstellung der sieben freien Künste. Dazu kommt die Truhe im Musée André in Paris, Nr. 1053, die Bertaux ebenfalls Giovanni dal Ponte zuschreibt. Mit ihr stimmt eine dritte Tafel im Museum Czartoryski in Krakau überein. Vier Paare, uomini famosi, wandeln hier im Garten zwischen großen Bäumen (Kat. Nr. 32 bis 35).

Endlich seien in diesem Abschnitt noch drei Thebaisbilder erwähnt. Das eine ist allgemein bekannt, da es im Korridor der Uffizien hängt; zwei andere besitzt Lord Crawford in London (Kat. Nr. 36 bis 39). Ihr Format (Uffizien 2.06 × 0.71) schließt eine Verwendung an Truhen aus; sie werden, ähnlich wie die Zenobiusbilder Botticellis, in dem Refectorium oder der Sakristei eines Klosters als Einsätze (Schrankfüllungen?) gedient haben. Obwohl alle drei Bilder auf das Fresco des Pisaner Camposanto zurückgehen, sind es doch wohl florentiner Meister, deren Phantasie, gestützt auf die Beschreibungen der Legende, die ägyptische Wüste und ihre fleißigen Gäste darzustellen sucht. Venturi hat Gherardo Starnina als Meister für das Bild in den Uffizien vorgeschlagen (Storia d. a. ital. V, S. 835), dabei aber Schmarsows Zustimmung nicht erfahren (Wer war Gherardo Starnina? Leipzig 1912. Abhandl. d. philologisch-historischen Klasse der Kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XXIX, V.) Starnina war nach Schmarsow durchaus ein Mann des Freskos; die subtile und miniaturfeine Behandlung der kleinen Dinge und Szenen lag ihm nicht. Wir haben in diesen Thebaistafeln das erste Echo eines Freskos in solchen kleinen Tafeln; wir werden derartige Zusammenhänge noch öfter finden.

## b. Siena.

Sienas Trecentotruhen geben sich pompöser und glanzvoller als die florentiner. Die alte Ghibellinenstadt war ja im Trecento Wiege und Hort aller Kostbarkeiten. Einen Rahmen wie der um Simone Martinis Verkündigung in den Uffizien gibt es im ganzen florentiner Trecento nicht. Der vergoldete Stuckdekor mit Wappen, Schalen und Tiermustern hat ein hehres Pathos und eindringliche Wallung. Dazu

kommt eine sehr eigenartige Verwendung der gotischen Schrift, die bei den dreigeteilten Fronten jedes Feld auf allen vier Seiten umläuft. Die Umschriften (z. B. Salve regina misericordiae, verbum caro . . . usw.) weisen auf die Kirche, nicht das Privathaus. Bemalt ist nur der bekannte kleine Cofano per le pissidi dei Governatori im sieneser Rathaus, datiert 1373 und mit dem Bild der Stadtpatrone S. Sabino und S. Crescenzio geschmückt. Ein sehr schönes goldenes Prachtexemplar steht im Museo communale in S. Gimignano; zwei sehr gut erhaltene Fronten besitzt das Leipziger Kunstgewerbemuseum, bei denen an den Eckpfosten die Familienwappen angebracht sind. Der Deckel ist bisweilen gewölbt, öfter flach. Ein bei Castellani in Rom 1885 versteigerter Cassone trug an der Front als Umschrift das Vaterunser, an den Seiten Citate aus Psalm 53 und Lukas Kap. 5. Fürst Liechtenstein hat das am besten erhaltene Stück von Bardini erworben; es soll aus Asciano stammen. Vergebens suchte ich im Ospedale della Scala in Siena nach dem schlichten Typus, der dem florentiner in Sa Maria nuova entsprochen hätte. Ich bin aber überzeugt, daß er noch erhalten ist.

Dagegen fehlen uns heute bemalte Truhen des sieneser Trecento, sowohl im Original, wie auf Bildern. Zwar wird schon 1278 Duccio di Buoninsegna von der Commune beauftragt, Truhen für Dokumente zu bemalen (Chledowski, Siena[2] I, S. 221) ebenso wie Bicherna-Deckel. Aber weder von ihm noch von Simone Martini und den Lorenzetti hat sich etwas erhalten. Und war die Kunst Bartolo di Fredis, Barnas, Taddeo di Bartolos nicht sehr geeignet, Truhen zu bemalen? Jedenfalls lassen die frühesten gemalten Stücke des Quattrocento, etwa von Sano di Pietro und Giovanni di Paolo, vermuten, daß sie nicht die ersten Leistungen dieser Art waren, sondern Vorgänger hatten.

Die Documenti per la storia dell' arte senese, von Milanesi und Borghesi-Banchi herausgegeben, verraten nur gelegentlich etwas über Truhenmaler, etwa in den Listen der Gilden und Compagnien oder bei Streitigkeiten über Bezahlungen. Denn diese Dokumente beziehen sich meist auf öffentliche Aufträge und Vergebungen, nicht aber auf Bestellungen, die ein Patrizier, in diesem Fall eine Privatperson, beim Maler macht. In der 1355 begründeten sieneser Malergilde, deren Mitglieder Milanesi (I, 27 ff.) abdruckt, finden wir erwähnt: Cristofano di Chosona, der 1373 für eine cassa ferrata o dipenta 8 lire erhält. Jacomo di Bindo wird 1329 für die Malerei

an 40 scudiccioli bezahlt, Taddeo di Francesco „goffanoio, cioè maestro di goffani o cofani, è nominato dal 1391 al 1408". Piero di Giacomo Pieri ist ein Bemaler von Scudi a l'arma del comuno und wird 1418 bezahlt. Giovanni di Bindino bemalt 1412 die Schränke der Domsakristei, Vico di Luca bekommt 1427 4 lire 10 soldi per dipentura di due cassette. Von Antonio di Giusa wird weiter unten die Rede sein.

Zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild für das Trecento: In Toscana, vornehmlich in Florenz und Siena, aber auch in Lucca, Pisa, Arezzo, entwickelt sich der Cassone aus dem schlichten eisenbeschlagenen Koffer, der auf den Bildern der Giottoschule zu sehen ist, und dem einfachen Bettkasten, den wir auch aus vielen Tafeln kennen, zu dem Prunkkasten der kirchlichen und staatlichen Behörden und der vornehmen Palazzi, in dem Gewänder, Geräte, Urkunden, Bücher, Symbole, kleinere Cassetten, Schmuck u. dgl., vielleicht auch Waffen aufbewahrt werden. Staatstruhen stellte man am Festtage öffentlich aus; für gewöhnlich war ihr Platz wohl in der Sala grande des Rathauses. Als Sitztruhen sind sie nicht benutzt worden, da sonst ihre Front leicht beschädigt worden wäre. Anders liegt es bei den sog. Nonnentruhen, die wohl am Bett in der Zelle standen und den Besuchern der Beatella zusammen mit dieser beim Gespräch als Sitz dienten. Hier sorgte die Einziehung des Unterteils der Front für einen natürlichen Schutz der Bemalung.

In den Urkunden, die Schiaparelli (S. 259) veröffentlicht hat, werden die mit orientalisierendem Stuckdekor verzierten Cassoni vielfach erwähnt: duos forzerios ad leopardi orati; unum par forzerium magnorum missos ad aurum cum leopardibus cohopertis de panno lino rubeo; uno paio di forzieri grandi messi a oro e liopardi rilevati; . . . a falconi messi a oro; . . . a cerbi e falconi; . . . dorati ad uccellini, coperto di valescio verde (= cotone liscia). Ferner werden erwähnt (Schiaparelli S. 260) due forzieri a gigli messi a oro, coperti di panno rosso; uno forziere messo a oro e gigli rilevati d'oro.

Das technische Verfahren ist bei *Cennino Cennini*, Trattato della pittura cap. 124, 125, 128 und 134 erwähnt (Übersetzung von Ilg S. 79ff.). Das Auftragen und Vergolden des Stucco, eine Technik, deren Erfindung Vasari dem Margheritone d'Arezzo zuschreibt (Vas. I, 365) war ja jedem Maler geläufig, um die Heiligen-

scheine und andere Teile des Altarbildes zu erhöhen. Das Hauptkapitel Cenninis über unsern Gegenstand ist das 170.; ich setze es wegen seiner Wichtigkeit ungekürzt hierhin:

„Willst du Koffer oder eigentlich Kasten arbeiten und du möchtest sie gut machen, so grundiere sie mit Stucco und beachte jede Regel, welche du bei Arbeiten auf der Tafel beachtest, hinsichtlich des Vergoldens, des Malens, Eingrabens, Ornamentierens, Firnissens, ohne daß ich mich Punkt für Punkt weiter auslasse.

Wenn du andere Koffer geringeren Wertes machen willst, so mache zuerst den Leimüberzug, überspanne die Ritzen und dies machst du auch bei jenen oben erwähnten. Diese aber kannst du zuerst mit einem Stab oder Pinsel vergipsen, bloß mit gesiebter Asche und gewöhnlichem Leim. Ist es grundiert und trocken, so poliere es. Und wenn du willst, mache das mit feinem Gips.

Wenn du dann mit gewissen Zinnfiguren oder Devisen verzieren willst, so beachte diese Regel: nimm einen feinen Stein, flach und hart, aus diesem Stein schneide alles aus, was du willst, oder lasse es dir schneiden. Und es genügt, nur wenig tief. Lasse Figuren, Tiere, Devisen, Blumen, Sterne, Rosen ausschneiden und von jeder Gattung, was du nach deinem Einsehen wünschst. Dann nimm gehämmertes Zinn, entweder gelbes, oder weißes, mehr als doppelt gefaltet, und lege es auf den Model, nach welchem du darstellen willst. Dann nimm Werg, wie es zu Stöpfchen dient, gut gewaschenes, das gepreßt wird und lege es auf dieses Staniol. In der einen Hand halte den Schlägel von nicht zu schwerem Weidenholz und schlage auf dieses Werg, indem du es mit der andern Hand drehst und nachrückst. Und wenn du es tüchtig geklopft hast, so daß du jede Vertiefung gut zum Vorschein kommen siehst, nimm groben Gips, mit festem Leim verrieben, und streiche hiervon mit einem Stäbchen auf das gehämmerte Zinn. Nimm dann ein Messer, fasse ein Stück Zinn, trenne es mit der Spitze los und hebe es empor. Nimm den Gips und trenne auf die übliche Weise mittels des Stäbchens das Stück Zinn ab. Mache hiervon so viel, daß du reichlich hast. Stelle es zum Trocknen. Wenn es trocken ist, nimm eine scharfschneidende Messerspitze und bringe Stück für Stück das Zinn auf ein Nußholzbrett, das eben ist, und schneide darauf das Zinn, daß seine Ränder die Umrisse der Figur etwas überschreiten. Solcherweise mache davon eine beliebige Anzahl.

Wenn du deine Koffer nach der Reihe mit Gips grundiert hast, und mit der Grundfarbe, die du willst, bedeckt, dann nimm Leim, und befeuchte über dem Gips der Figuren oder Devisen, dann klebe sie schnell, verteilt auf der Fläche deines Koffers, auf und fahre mit dem Pinsel von Eichhörnchenhaar darüber, um ihnen Profil und einige Färbung zu verleihen; darauf firnisse den Grund. Sobald er trocken ist, nimm gerührte Eikläre und reibe mit einem in diese Kläre getauchten Schwamm über das Gefirnißte hin und dann verschönere und schraffiere mit anderen Farben, auf welche Weise du willst, diesen Grund, damit eine Abwechslung werde."

Diese durchaus verständliche Einzelanweisung führt uns mitten in die Werkstatt der geschickten florentiner Meister und Gesellen, die ihre Technik in langer Sorgfalt entwickelt haben und in kluger Weise die Erfahrungen Anderer verwenden. Was sie auf diese Weise fertig brachten, steht in den goldverzierten Stucktruhen noch vor uns. Wir verstehen, wie lang im Quattrocento der Stuckdekor noch üblich blieb, der um der Solidität, plastischen Klarheit und der Einheit des Dekors willen große Vorteile besaß, die das Bild nicht ersetzen konnte. Auch bei diesen Koffern hören wir nie, daß auf Vorrat gearbeitet worden wäre; die oben genannten Devisen, Blumen und Wappen waren eben in jedem Fall besonders zu wählen. Von den Buchstaben ist bei Cennini nichts gesagt, wenn sie nicht unter dem Stichwort: „Devisen" mit gemeint sind.

## 3. Quattrocento.

### a) Florenz.

#### 1. Die Frühzeit bis Pesellino.

Das Jahr 1400 bedeutet keinen organischen Einschnitt in der florentiner Kunst. Namentlich bei den Künsten, die in der Tradition des Handwerks ruhen, ist zunächst durchaus keine Revolution zu merken. Der „pittor coffanorum" des Trecento trägt seine dekorative Kunst ins neue Jahrhundert hinüber, ohne zunächst von den Revolutionen Masaccios und Uccellos berührt zu werden. Wie sich in dem konservativen Altarbild die gotische Tradition noch lange behauptet hat, die im Quattrocento noch so glänzende Lösungen wie die Anconen Don Lorenzo Monacos darbietet, so verharren auch zunächst Forziere und Cassone in der

festen konstanten Bildung, wie ihn Erfahrung und Kunst, Handwerk und Geschmack entwickelt hatten. Der Stucco bleibt der beliebte Dekor. Aber die orientalisierende Dekoration im kleinfigurigen Seidenmusterstil tritt jetzt zurück; die Einzelfigur und die Gestaltengruppe verdrängt das Streumuster. Architektonisch klar wirkt dabei die bestimmte Dreiteilung, derart, daß für das Mittelfeld die Hauptfläche der Front reserviert wird; daneben treten dann, durch Kandelaber oder Pfeiler getrennt, die schmaleren Nebenfelder. Auf ihnen wird das Wappen mit dem Wappenputto, oft auch ein Kentaur und eine Nymphe angebracht. Eine häufig wiederkehrende Stuccofront, von der fünf Exemplare gefunden wurden, zeigt in dem so abgegrenzten großen Mittelfeld die vier Kardinaltugenden der Temperantia, Justitia, Fortitudo und Prudentia; an den Kandelabern hängen dann die Wappen, seitlich ringen Kentauren mit Nymphen (Kat. Nr. 44 u. 45). Wahrscheinlich gab es dazu als Gegenstück einen Cassone mit den drei „christlichen" Tugenden, der Fides, Caritas und Spes, der die Tugenden der Braut, wie jener die des Mannes empfahl. Der Stil dieser Fronten weist in die Ghibertischule. Die Fläche ist unprofiliert, der ganze Grund wird ausgenutzt. — Ähnlich in der Disposition, aber schon entwickelter in der Durchführung der einzelnen Figuren ist die Truhe im Berliner Kunstgewerbemuseum mit dem Parisurteil in der Mitte (Kat. Nr. 69). Kandelaber und Kränze rahmen die Seitenfelder ein, auf denen der nackte Hermes mit Füllhörnern und eine das Kind badende Mutter (Thetis, Achill in den Styx tauchend?) dargestellt sind (Hermes nach einem Mantegna zugeschriebenen Kupferstich). Schönheit, Reichtum und Mutterglück wird hier der Braut gewünscht.

Eine besonders schöne Arbeit ist die Truhe im pariser Musée des arts décoratifs; auf der geschnitzten Front sind die sieben Tugenden Klugheit, Tapferkeit, Liebe, Glaube, Hoffnung, Gerechtigkeit und Mäßigkeit dargestellt; geringe Reste des Stuckdekors zeigen, daß das Ganze mit Stucco überzogen und natürlich bemalt war (Kat. Nr. 46). Mehrfach findet sich in flacher Pasta der Hochzeitszug selbst, eine Prozession von 16 und 17 Figuren: die Freunde nahen mit den Geschenken, Mandolinen und Harfen werden gespielt. London besitzt zwei solcher Brautzüge, reich bemalt in sauberster Modellierung. Das flache Relief entspricht etwa jenem Reliefstil Donatellos, den er um 1430 anwandte und der dann von Desiderio übernommen wurde. Hier wird nicht mehr mit dem Model gearbeitet; der Stucco wird frei modelliert und das

Ganze mit dem Grund nach wie vor vergoldet. Vielleicht hat Ghibertis Arca des heiligen Zenobius im florentiner Dom mit ihrem Flachrelief und dem breit entwickelten Zug der Wunder des Heiligen hier eingewirkt. Durch dies Werk wurde auch die Ungeteiltheit der Front empfohlen.

Eine zweiteilige Truhe bei Bardini (Kat. Nr. 66) schildert die Geburt des Neonato in zwei Gruppen; links der Herd mit den Frauen, rechts die Geburt und die Stärkung der Wöchnerin. Das ist das Lieblingsthema der Deschi; auch die Balia fehlt nicht. Seitlich Sphinxe. Von biblischen Stoffen kommt das Salomourteil vor, das nicht so sehr des Mannes Weisheit als die echte Mutterliebe preist.

Ein einziges Mal hat man, soweit man nach den Denkmälern urteilen kann, den Versuch gemacht, Terrakottareliefs in Cassonefronten einzulassen und sie mit hochprofiliertem Rahmen zu umziehen. Es handelt sich um die bekannte, früher *Quercia* zugeschriebene Truhenwand im Victoria-Albert-Museum, wo auf drei Feldern die Adamgeschichte (Adam und Eva nach dem Fall vor Gott, die Vertreibung und die Arbeit des ersten Menschenpaares) dargestellt ist (Kat. Nr. 77). Dazu muß ein Gegenstück bestanden haben mit den Darstellungen der Erschaffung Adams, Evas und des Sündenfalls; das mittlere dieser Reliefs ist vielleicht dasjenige in der florentiner Domopera mit der Erschaffung Evas. Solide war diese Verbindung von Ton und Holzrahmen nicht und sie wird darum auch wieder fallen gelassen. Genügt der Stuckdekor nicht mehr, so drängt es eben zur Malerei. Ihr gehört jetzt für fast hundert Jahre die Herrschaft.

Leider können wir, wie schon gesagt, an die Spitze der jetzt zu besprechenden „Meistertruhenbilder" nicht das bekannte Bild des Hochzeitszuges der Adimari aus der florentiner Akademie stellen. Man hat (s. oben S. 84) die Wappen dieses großen, die Maße einer Truhe schon überholenden Bildes auf die Adimari und Ricasoli gedeutet und die Hochzeit des Boccaccio di Silvestro degli Adimari und der Lisa d'Albertaccio di Messer Antonio da Ricasoli am 22. Juni 1420 als das Datum des Bildes angenommen. Ist schon die Bestimmung der Wappen, die Lastri im Osservatore fiorentino 1821 versucht hat, sehr zweifelhaft, so schließt der Stil der Malerei, wie schon J. Mesnil (Revue de l'art flamand et hollandais VI, 1906, S. 67) gesehen hat, eine so frühe Datierung aus. Auch die Größe des Brettes wäre in dieser Zeit ein Unicum. So muß auch Schiaparellis Vorschlag, den Meister der Adimari-Truhe mit dem

zweiten „Dello Delli" Vasaris zu identifizieren, abgelehnt werden. Das Bild ist etwa dreißig Jahre später entstanden; man versteht die ganze Entwicklung nicht, wenn man es an die Spitze der Truhenbilder des Quattrocento stellt.

Von fest datierten Stücken haben wir zunächst eine Kuchenschachtel im Louvre, salle de la colonnade, aus der Sammlung Spitzer stammend, die 1421 datiert ist, und den Desco da parto der Sammlung Artaud de Montor, heute in der Historical Society Newyork, Coll. Bryan, datiert 1428, 25. April (Kat. Nr. 47 u. Nr. 78). In diese Reihe gehört weiter ein Desco bei Bardini, der dem in Newyork sehr nahe steht, dann *Masaccios* Desco in Berlin, der verwandte, wenn auch entwickeltere im Musée André in Paris und der Desco der Familie Toro im Bargello (Kat. Nr. 79 bis 84). Hier spricht die Kunst Masolinos und Masaccios, z. T. im altbewährten Gleichmaß gotischer Kalligraphie, z. T. mit lebhafter Freude an der Schilderung des perspektivischen Raumes. Der Berliner Teller stammt aus der Casa Valori und hieß in Florenz „la Festa di Sant' Anna sotto le loggie di S. Michele di Firenze". Zu dem Geburtsteller gesellt sich der Brautteller, der sich mit dem Parisurteil, der Actaeongeschichte und der Traianslegende schmückt. Die Parisgeschichte zerfällt meist in die beiden Szenen, wie Eris bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis den Apfel τῇ καλῇ auf den Tisch wirft, und wie der Königsohn sein Urteil über die drei Göttinnen fällt; damit sagte man symbolisch, daß die heut erwählte Braut die Schönste unter den Menschenfrauen wie Venus unter den Göttinnen sei (Kat. Nr. 88 u. 89). Der Actaeonmythus war schon im Trecento dargestellt worden. In ihm soll die Stärke der Leidenschaft geschildert werden, die den von der Schönheit der Braut Ergriffenen so mächtig faßt, daß er dem Hirsch verglichen wird[1]). Für die Deschi mit der Parisgeschichte (Paris, Martin Le Roy und Bargello) kommt vielleicht jener Maler in Betracht, den Baldinucci ausdrücklich als Desco-Maler hervorhebt: Zanobi Strozzi, dessen Bilder im Korridor der Uffizien eine Verwandtschaft mit diesen Malereien zeigen.

[1]) Bei Shakespeare, „Was Ihr wollt", I, 1 sagt der Herzog:
Ich jag den schönsten Hirschen, den ich habe.
Da ich Olivia zuerst erblickt
War mir, als läutre sie von Pest die Luft.
Rasch umgewandelt ward ich selbst zum Hirsch,
Und die Begier, gleich wilden zorn'gen Hunden
Verfolgt mich stets.

Auch die Sage von Traians Gerechtigkeit kommt schon in dieser frühen Zeit vor (Kat. Nr. 90 u. 91). Sie gehört zu dem am lebhaftesten begriffenen Erbe Dantes, zumal sie auch im Mittelalter nicht verloren gegangen war, sondern als Heiden-Erlösung aus dem Fegefeuer besonders freudig empfunden wurde. Das Thema, das von einem gestorbenen und einem zweiten, statt seiner geschenkten, schönerem Sohn handelt, mag bei Deschi eines „Renatus" besonders gut gepaßt haben. Der Stoff ist am Arno selten, dagegen sehr oft in Verona und Mantua dargestellt worden.

Mit dem Namen *Uccello* (Nr. 98 bis 102) kommen wir auf festen Boden. Vasari sagt ausdrücklich, daß von ihm „in molte case di Firenze assai quadri in perspettiva per vani di lettucci, letti ed altre cose piccole" waren. Das Georgsbild beim Grafen Lanckoronski in Wien (nicht das des Musée André in Paris) gilt ebenso wie die „Caccia" in Oxford als Uccellos eigenhändige Arbeit; ferner ist die Bildnisfolge des Louvre mit den Porträts Giottos, Uccellos, Donatellos, Manettis und Brunelleschis zwar von Bugiardini stark übermalt, aber doch wohl ein Original Uccellos. Bei meiner ausführlichen Besprechung der aus Ch. Butlers Besitz stammenden beiden Schlachtenbilder der Anghiarischlacht und der Eroberung von Pisa (damals bei Sir Hugh Lane in London, Kat. Nr. 103 u. 104) im Burlington Magazine 1912, November, habe ich absichtlich Uccellos Namen nicht ausgesprochen. Roger Fry glaubte in der darauffolgenden Nummer dann doch diesen Namen selbst (und nicht nur die Richtung) fordern zu sollen. Aber von den Battaglienbildern Uccellos für die Casa Bartolini führt keine direkte Linie zu diesen Battaglienbildern[1]).

Wohl aber ist das bei der Gallierschlacht Caesars beim Grafen Lanckoronski der Fall, wo die Wucht, Wildheit und Verstrickung der Reiterscharen einen einzig-

[1]) Weisbach weist dem Meister der Anghiarischlacht bei Sir Hugh Lane in London ferner zu:
2. Eroberung von Pisa ibid. (Kat. Nr. 104).
3. Ein Schlachtenbild der Sammlung Butler (Kat. Nr. 109).
4. Römerschlacht in Turin (Kat. Nr. 107).
5. u. 6. Jasonbilder, Newyork (Kat. Nr. 296 u. 297).
7. Vestalinnenbild in Oxford (dies bildet die Fortsetzung von Turin; Kat. Nr. 108).
8. Das Odysseusbild in Liverpool (Kat. Nr. 255).
Wir stimmen mit ihm überein, daß in dieser Liste 1, 2, 3, 4 u. 7 zusammengehören; aber die Jasonbilder und das Odysseusbild gehören in eine andere Kategorie, jenes in die Schule Pesellinos, dieses dem „Didomeister".

artigen Ausdruck gefunden hat. Daher glauben wir dies Bild als einziges unter allen Battaglienbildern Uccello selbst zuschreiben zu sollen.

Wir nennen den Maler der andern Battaglienbilder nach seinem Hauptbilde den *Anghiarimeister*. Sicher ist, daß Uccellos und vielleicht auch Castagnos Einfluß die Cassonemalerei mit einem Schlag gründlich verändert hat. Denn nun entfaltet sich der ritterliche Zug und ein wildes Schlachtgetümmel plötzlich da, wo bisher nur Frauenhuld und Frauentugenden gefeiert wurden. Der Anghiarimeister ist der Begründer des epischen Stils in der Cassonemalerei, indem er auf der nicht mehr geteilten Front nicht nur kühn schwere Reiterkämpfe schildert, sondern — noch unerschrockener — auch historische Schlachtszenen mit ganz bestimmten Details illustriert, also weit über das bloße Getümmel und Gewimmel hinausgeht. Hier reckt sich die Erzählungskunst um ein tüchtiges Stück. Unser Meister liefert eine Illustration der Kriegstagebücher der Capponi! Wir haben in dem oben erwähnten Artikel des Burlington Magazine wahrscheinlich gemacht, daß die beiden Tafeln der Anghiarischlacht und der Eroberung Pisas für die Capponi gemalt sind, da sowohl bei der Eroberung Pisas 1406 wie bei der Schlacht von Anghiari 1440 ein Cappone die Hauptrolle gespielt hat. Im letzteren Bild haben wir die Urzelle für Leonardos leider verloren gegangenen großen Karton vor uns; der Kampf „um die Fahne", der in dem Stich Edelincks und in der Zeichnung des Rubens erhalten ist, deckt sich mit „dem Kampf an der Brücke", der die Mitte dieses Truhenbildes ausfüllt. Der Anghiarimeister leistet nicht nur Treffliches in der Bewegung der Massen, in militärischen Details und in der epischen Schilderung der Einzelvorgänge, sondern vor allem auch in der Ausbreitung eines weiten, ausdrucksreich sich breitenden Schauplatzes. Wir sehen z. B. das ganze Arnotal von Florenz bis Pisa in langer Strecke. Links der florentiner Cupolone in majestätischer Höhe, rechts die schon im Mittelalter vielbesungene Turmstadt Pisa, ein steilgetürmtes Bollwerk am Wasser. Am Arno ziehen die Ochsenwagen, die Proviantkarren, die Reiterscharen von Florenz heran. Zelte sind aufgebaut; Arkebusiere, Ballisten, Kletterer aller Art tummeln sich an den schweren Mauern. Aber wir sehen auch das Kriegselend: die armen aus Pisa geflüchteten Frauen, denen man die Röcke weggeschnitten hat, so daß sie nun schamhaft mit nackten Beinen dastehen und den Schoß mit der Hand decken; andere Frauen laufen mit abgeschnittenen Nasen heulend umher und warnen die noch nicht Entflohenen, sich aus Pisas Mauern herauszuwagen.

Hinter den Mauern Pisas aber grinst drohend und gräßlich das Gespenst des Hungers, wie es Italiens größter Dichter beschrieben hat — Ugolinos Hungerturm steht ja in Pisa! Ähnlich deckt sich das Bild der Anghiarischlacht mit dem detaillierten Schlachtbericht; das habe ich in dem Aufsatz des Burlingtone Magazines ausgeführt. Die Tafeln sind natürlich nach 1440 erstanden, aber kaum viel später. Wie lebendig aber solche Themata durch diese und ähnliche Darstellungen den Florentinern blieben, beweist eben Leonardo, der, als es galt, die Wand des Rathaussaales auszuschmücken, eben dies Cassonethema gewählt hat. Die Anghiarischlacht ist auch in einem Truhenbild bei Mr. J. Aman Bryce in London dargestellt; diese Truhe hat auch noch ihre alten Seitenbilder, auf denen jedesmal ein Condottiere porträtiert ist, der Generalissimus bei den Truppen, vermutlich Niccolo Piccinino und Nero Capponi.

Neben dem historischen Schlachtbild kommt die mythologische resp. altrömische Schlacht häufig vor, die Schlacht mit den Galliern, die Ruhmestaten Cäsars, der Triumphzug. Diese Dinge lagen und liegen dem Empfinden des Italieners näher, als wir Nordländer annehmen. Wie man beim Triumphzug Cäsars Figur wie die eines höchst Gegenwärtigen durch die florentiner Straßen fuhr, so blieb sein Rubicon, sein Kampf gegen die Gallier, sein Veni vidi vici den Florentinern eine ausdruckreiche Gegenwart, in der man stolz und gern lebte. Auch die blutige Fehde mit Pompeius und dessen schmähliches Ende, seine Enthauptung, finden wir dargestellt. Weiter kommen Scipio, Aemilius Paullus, Titus und Vespasian vor, auch die triumphierende Rückkehr Pazzinos dei Pazzi aus dem ersten Kreuzzug.

Die 32 Nummern, Nr. 103 bis 135, des Katalogs, die z. T. unter dem Namen Anghiari-Meister, z. T. als „florentinisch um 1440" bezeichnet sind, markieren sich stilistisch als einheitliche Gruppe, ohne daß diese Bilder alle von derselben Hand stammten. Manches wird vielleicht erst nach 1450 gemalt sein, was wir in diese Gruppe mit hineinbanden, weil bekanntlich Erzählungsschemata ein zähes Leben haben. Gemeinsam ist dieser Gruppe die frische Epik, das enge Spiel der Figuren, die militärische Vorliebe und die Geländesicht. Der Schilderung der Gegenwart bleibt dieser „Historiograph" fern, so weit sie Alltag, Situation, Genre ist. Der Schwung liegt bei ihm im Festlichen, Kriegerischen, in der Masse. Er schildert Taten, Historie und Schlachten, nicht Gefühle und Einzelschicksal. So behält sein Vortrag

stets Distanz und wir, die Zuschauer sehen ein Schauspiel glänzender, erhebender, ernster Dinge an uns vorbeiziehen, ohne daß wir mit hineingezogen würden. Auch fehlt die Nahsicht und der sich daraus ergebende Naturalismus. — Möglich, daß der oben genannte Castagnoschüler Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano († 1459) mit dem Anghiarimeister identisch ist. Damit wäre dann wenigstens ein Name für diese Battagliengruppe gefunden. Wenn es gelänge, durch Urkunde und Wappen eins dieser Truhenbilder mit diesem Maler in Verbindung zu bringen, wäre viel gewonnen.

Es folgt in unserer Reihe der sog. *Meister des Turniers von Sa Croce* (Kat. Nr. 140 bis 147). Wir nennen ihn nach seinem Hauptbild, eben dem Turnierbild von 1439. Bei ihm herrscht im Gegensatz zu dem Anghiarimeister das Detail vor, die Nahsicht verpflichtet zum prachtvollsten Naturalismus, er erzählt genau, umständlich, lebhaft unterstreichend, alles belebend. Man wird nicht müde, sich in das Lebensgefühl hineinzudenken, das er so ernsthaft und glaubhaft, so farbig und gegensätzlich ausbreitet. Er hängt mit Fra Angelico in der Technik zusammen; denn auch er hat schwere, opake, materielle Farben, dazu viel Gold und Schraffur, es knistert bei ihm wie bei Brokat; schwere dicke Teppiche breiten sich. Die engen Winkel und die Verstelltheit der florentiner Straßen spürt man in diesen Bildern; wir stehen nicht auf San Miniato und übersehen ein weites Gelände, sondern wir blicken aus dem Fenster eines Palazzo bei Sa Croce direkt auf das Gewimmel. — Derselbe glaubhafte Schauplatz wird dann auch für Scipios Edelmut oder Aeneas' Hochzeit mit Lavinia erdacht. Die Aeneis illustriert unser Maler nicht im Sinne des Didomeisters (s. unten). Er schildert fünf Hauptstationen: Troias Brand, den Empfang des Aeneas in Afrika, Didos Tod, die Landung in Latium, die Hochzeit mit Lavinia. Die römische Sage setzt er dann mit Horatius Cocles fort. Zum erstenmal bricht diese vielbesungene, vielgeliebte Welt der alten Vätersage und Vätertugenden hier auf. Die Florentiner mögen an sie mit den Gefühlen gebunden gewesen sein, die Dantes Ahn Cacciaguida über Alt-Florenz äußert. Heißt es doch auch dort (Parad. XV, 124) von den altflorentiner Müttern:

L'altra, traendo alla rocca la chioma,
Favoleggiava con la sua famiglia
Dei Troiani, di Fiesole e di Roma.

Der dritte Maler, *Paris-Meister* genannt, ist ein durchaus griechischer Geselle (Kat. Nr. 163 ff.). Er hat nicht den Ernst der Auffassung und nicht die Schwere des Vortrags wie sein Vorgänger. Er ist der Plauderer fröhlichster Einfälle. Ein helles Licht belebt die offene Szene, die keineswegs in den Straßen von Florenz spielt, sondern an den Hängen des Monte Merello. Da gibt es glänzende Felsen im Sonnenlicht, schwere Baumkronen, und eine blühende Flora. Strahlende Prinzen und Prinzessinnen wandeln durch dies Paradies; bisweilen gestattet das Märchen, nackte Fräulein zu zeigen. Das ist ein zieres Geschlecht. Wenn sie auch feierliche Namen tragen, so spritzen sie sich doch mit Wasser im Streit über ihre Schönheit und kichern im Bade. Wenn Helena entführt wird, tut sie einen leisen Schrei. Diogenes strahlt, wenn Alexander ihm aus der Sonne geht. Ovid ist fast immer die Quelle. Hat Vasari mit diesem Mann den Ovidillustrator gemeint, den er Dello Delli nannte und der wirklich als der erste dies Märchenbuch den Florentiner Analphabeten erschloß? Die Pleinair-Behandlung und die helle Beleuchtung lassen an Domenico Venezianos Lehre denken. Anderes wieder erinnert an Neri di Bicci. Unser Meister hat vielleicht mit dem „Cassone-Meister", von dem gleich die Rede sein wird, bisweilen zusammengearbeitet. Seine Beschlagenheit in Mythologie läßt vermuten, daß er von der Buchillustration herkommt.

Von den bekannten Malern der sog. hohen Kunst scheiden drei Meister für die Cassoni gänzlich aus: Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo Lippi und Castagno. Bei dem seligen Mönch von Fiesole verstehen wir das ohne weiteres. Er umgeht ein für allemal profane Stoffe, ist gänzlich in die Klosterwelt geschlossen und wenn er, wie z. B. für die Serviten der Annunziata, Möbel zu bemalen hatte, so wählte er natürlich auch biblische Szenen. Seiner stofflich-materiellen Dekorationsweise steht aber der Meister des Turniers von Sa Croce nahe. Überraschender ist es, daß Fra Filippo ganz ausfällt. Denn dessen malerisch-intime Schilderungsgabe verrät sich auf so vielen zarten und poetischen Predellenbildern; er, der die heilige Frau mit ihren Träumen so romantisch in Wald und Hain gebettet hat, der so viele Kinderstuben mit dem zieren Gebaren der Mägde und dem kleinen Schrei des Neonato füllte, der das Stübchen der Verkündigung mit süßer Lieblichkeit durchzog und die trockensten Wunder mit taufrischer Gegenwart belebte — wie hätte dieser Frauenlob nicht Brauttruhen schmücken sollen? Es hat sich aber kein Stück gefunden,

das auf ihn verwiese. Freilich berichtet Bocchi-Cinelli (1677, Seite 370) von der Casa di Giov. Batt. Galli: vi è ancora di mano del Lippi un Trionfo di Davide ove tutti i personaggi son ritratti di casa Galli. Aber am Schluß des Satzes steht: tutti quadri grandi e di figure maggiori del naturale. Das scheint doch nicht auf ein Cassonebild hinzuweisen. Castagnos Art war der Truhe fern; er war durchaus ein Mann des Freskos und wollte von delikater Zierlichkeit nichts wissen. Die Fresken der Villa Carducci sagen uns, auf welche Weise er den Florentinern ihre Festräume geschmückt hat. Einzelschicksale der Tomyris und der Königin Esther zu erzählen überließ er den Plaudersüchtigeren. Von seinen Schülern war schon oben die Rede.

Der Zeit um 1450 ist eine Gruppe von Bildern zuzuweisen, die z. T. schon unter dem Sammelnamen eines *„maestro dei cassoni"* zusammengestellt worden sind (Kat. Nr. 186ff.). Man glaubte den Meister in Matteo de' Pasti gefunden zu haben, dessen 1441 datierter Brief an Piero Medici auf das dieser Gruppe angehörende Möbel der Uffizien auch neuerdings wieder von Müntz-Eßling in ihrem Petrarcabuch bezogen worden ist. Aber schon Weisbach hat mit Recht diese Beziehung abgelehnt; der Maler ist jedenfalls ein Florentiner.

Die Trionfi dieses Möbels sind ganz unzweifelhaft florentinisch komponiert; wer sich ein wenig in die im Tafelband abgebildeten, z. T. auch bei Müntz zusammengestellten Darstellungen der Trionfi vertieft, wird leicht den großen Unterschied zwischen den toskanischen und außertoskanischen Darstellungen dieses Themas bemerken. Doch wollen wir aus Vorsicht nicht das Möbel der Uffizien zum Ausgang nehmen, sondern den Desco mit dem Trionfo dell' Amore in Turin, der Dello Delli zugeschrieben wurde (Kat. Nr. 198). Diesem Meister gehören zweifellos die Griseldis-Novelle in Modena und die beiden Fronten im Museo civico in Venedig mit der Novelle der Alatiel an (Kat. Nr. 186 bis 188), ferner die Trionfi der Biblioteca Rossettiana in Triest (Kat. Nr. 205 und 206). Dies hat schon Venturi (l. c. VI, S. 431) erkannt. Der Desco in Turin seinerseits hat Brüder in dem Desco bei Henry Wagner in London und einem Desco der Sammlung Martin Le Roy in Paris, der sich durch die Wappen auf 1448 datieren läßt (Kat. Nr. 203). Zwanzig Jahre später sind die von demselben Meister gemalten Trionfi in Triest (1468). Dieser Cassonemeister ist stark literarisch. Er kennt Petrarca und Boccaccio. Seine Freude ist es, geschriebene Sätze in gemalte Figuren zu über-

setzen. Er schreckt vor keiner Allegorie zurück und macht die Trionfi zu schaubaren Szenen. Seine Erzählung ist behutsam, ausführlich, reich an munterer Frische. Seine Zeichnung ist scharf, aber etwas trocken, seine Farben sind lebhaft, aber etwas handwerklich. Rot und Gold wiegt vor.

Ganz besonders oft hat er den Besuch der Königin von Saba bei König Salomo dargestellt. Das ist ja ein Thema, bei dem prunkvolle Schau mit persönlich menschlichen Zügen sich aufs artigste verbindet. Es ähnelt in dieser Mischung von Pathos und Intimität dem in Süd und Nord so beliebten Thema der Anbetung der Könige. Wie ein Vorspiel wirkt das Zaudern der Königin an der Brücke. Wie, diese Heidin ahnt Jahrhunderte vor dem Ereignis den Kreuzestod des Erlösers? Dann paßt sie gut zu dem Sänger der Psalmen. Kommt sie dann an Jerusalems Tore, so sehen wir staunend all das Gold, den Brokat, die gewirkten Baldachine, Negerpagen, Kameele und Äffchen. Es breitet sich eine Märchen- und Maistimmung aus wie auf Gentile da Fabrianos „Anbetung der Könige". Technisch steht dieser Meister dem des Turniers von Sa Croce näher als dem Parismeister. Er ist auch materiell sehr sorgsam und engmaschig, er liebt die Goldpunze und den dickflüssigen Farbenauftrag, ist aber nicht so reich und farbig wie der Turniermeister.

Eine Truhe scheint, falls die Zusammenstellung der an ihr angebrachten vier Bilder die ursprüngliche ist, die Gemeinschaftsarbeit des Cassonemeisters und des Parismeisters zu verraten; es ist die große Truhe mit den drei Trionfi in London Vict.-Albert-Museum 1858, 4639 (Kat. Nr. 207). Die Front ist sicher eine Arbeit des Cassonemeisters, Seitenbilder und Innenbild sind vom Parismeister gemalt. Es liegt nahe, die Ateliergemeinschaft des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni, von der oben die Rede war, hier wirksam zu denken. Man muß sich gedulden, bis bestimmte Truhen mit Hilfe der Wappen sich mit den in Marco del Buonos Listen identifizieren lassen. Hat man nur drei oder vier solcher Truhen identifiziert, wird sich die Gruppe fest zusammenstellen lassen. Der einzige Fall, in dem bisher die Wappen zu einer Angabe des Libro stimmen, bezieht sich auf drei Truhen der alten Sammlung Toscanelli, mit der (höchst verdächtigen!) Katalog-Bezeichnung: Szenen aus dem Leben des Themistocles und Cimon (s. Kat. Nr. 277 bis 79). Diese Truhen lassen sich nicht mehr auffinden und da sie vermutlich ein ganz anderes Thema in Wirklichkeit

illustrieren (Themistocles, Cimon und Xerxes kommen sonst nie vor), so ist es ziemlich aussichtslos, sie wiederzufinden. — Ähnlich steht es mit den vieldiskutierten Frescobalditruhen bei Lord Crawford in London (Kat. Nr. 152 bis 157). Seiten- und Innenbilder stammen wieder von dem Parismeister, die Frontbilder mit Alexanders Triumph über Darius und seiner Hochzeit mit Roxane sind vom Cassonemeister. Hier meldet das Bottegabuch (vom Jahr 1459), daß für die Figlia di Stoldo Frescobaldi maritata a Agostino di Giovanni Nasi ein Cassone (oder un paio?) geliefert worden sei. 1459 hat in der Tat Maddalena di Stoldo Frescobaldi geheiratet, aber einen gewissen Leonardo Vernaccia. Es fehlen leider die Wappen auf den Truhen.

In die Schule *Domenico Venezianos* möchten wir den Trionfo della Fama in der Historical Society in Newyork weisen (Kat. Nr. 212). Er stammt aus der Sammlung Artaud de Montor und ist von Berenson Piero della Francesca zugeschrieben worden; vielleicht ist er 1449 zu datieren, wenn er wirklich der Geburtsteller Lorenzo de' Medicis ist, wie Warburg auf Grund der Wappen der Rückseite annimmt.

Daß Domenico Veneziano Truhen bemalt hat, dafür bieten ein kostbares Zeugnis die Briefe der Alessandra Macinghi negli Strozzi (ed. Guasti, S. 21). Von Alessandra werden bei Domenico Veneziano zwei Truhen für ihre Tochter Caterina bestellt, als diese 1448 mit Marco Parenti verheiratet wurde. Hier erfahren wir, daß der Schreiner Giovanni d' Andrea d' Albola 30 kleine Lire = 7 fiorini und 12 soldi für einen „paio di forzieri" bekommt, die dann Domenico bemalen soll; dafür soll er, der die Truhen gekauft hat, im ganzen 50 fiorini bekommen. Die Bemalung allein also wird mit 42 fiorini bezahlt, das ist sechsmal so viel als die nackten Koffer kosten. Die Truhen werden dann später im Verzeichnis der Ausstattung genannt: dipinti e adorni d'oro, e con forzerini e cassette dorate e dipinte, e uno specchio come è di costume. Da die Truhen nicht fertig geworden waren, sollten sie nach der Hochzeit fertig gestellt werden. Am 20. Juni geschieht das dann auch. Vergleicht man andere Preise aus der Aussteuer dieser Braut, z. B. die Bezahlung an Stefano di Francesco Magnolini (1422—1504), der für die Bemalung eines Madonnenreliefs nur $5\frac{1}{2}$ fiorini bekommt, so scheint die Arbeit Domenicos recht hoch bezahlt worden zu sein. In dem Ausgabebuch des Marco del Buono und Apollonio di Giovanni beträgt der Durchschnittspreis für eine Truhe 30 f. Es ist ein großer Verlust, daß diese Truhen der Caterina Parenti nicht erhalten sind. Über die Darstellung erfahren wir nichts.

Man ist natürlich bei jedem mit dem Strozziwappen geschmückten Truhenbild in Versuchung, es Domenico Veneziano zuzuschreiben. Unter den in Frage kommenden Stücken kämen höchstens die Susannabilder in Rennes (Kat. Nr. 270, 271) in Betracht, die das Strozziwappen tragen. Sie sind aber von Pesellino und nicht von Dom. Veneziano.

Den Namen *Didomeister* geben wir einem Maler, der nachweislich von der Miniatur- zur Truhenmalerei gekommen ist. In der Riccardiana in Florenz (Nr. 492) liegt nämlich, worauf schon Weisbach und Hülsen hingewiesen haben, ein illuminierter Virgilcodex, aus dem wir 20 Bilder reproduzieren (Kat. Nr. 225 bis 244). Sie sind deshalb so wichtig, weil diese Bilder zum Teil auf den Cassonebildern in Hannover und in der Jarves-Collection in Newhaven wiederkehren (Kat. Nr. 218 bis 224). Da diese Miniaturen vielfach den im Bau begriffenen, aber noch nicht vollendeten Palazzo Medici abbilden, so ist ihre Entstehung während der Bauzeit dieses Palastes, zwischen 1444 und 1452, anzusetzen. Zudem nennt sich am Schluß der Handschrift ein gewisser Nicolaus Riccius, Spinosus vocatus, als Schreiber. Da dieser erst 1433 geboren ist, können die Miniaturen schwerlich vor 1450 sein. Wie in dem Codex Szene für Szene des Epos, wenigstens in den ersten Gesängen, vom Bild begleitet wird, so hat derselbe Meister dann die Didogeschichte, in kleine feine Einzelszenen nebeneinander geordnet, in den schönen großen Cassonebildern des Kestner-Museums in Hannover und der Jarves-Collection in Newhaven (mit geringen Unterschieden) dargestellt. Dann ist derselbe Meister auch an die Illustration der Odyssee gegangen. Die schönsten Tafeln befinden sich beim Grafen Lanckoronski in Wien, andere im Museum Stibbert in Florenz und bei J. Boehler in München; auch das Odyssee-Bild in Liverpool stammt wohl von seiner Hand.

Die Hellfarbigkeit, der kreidige Ton der Berge, Einzelheiten in den Kostümen und Schiffen bringen diesen Mann sehr nahe an den Parismeister heran. Anderes stimmt so überraschend mit dem Cassonemeister überein, daß ich beide Maler lange Zeit für identisch hielt. Man vergleiche das Festmahl der Dido in Hannover mit dem Festmahl auf dem Bild im Museo Correr in Venedig (Kat. Nr. 188). Das läßt vermuten, daß Zeichnungen oder Skizzen von Bottega zu Bottega gingen, ähnlich wie später die Offizinen die Holzstöcke ausgetauscht haben. Der Begriff des geistigen Eigentums existierte ja nicht. Situationen wie ein Festmahl kommen immer wieder

vor. Natürlich erschwert solch ein Austausch die Untersuchung über die Meister. Es sei aber betont, daß von diesem Austausch glücklicherweise nur selten Gebrauch gemacht worden ist. Häufiger haben Miniaturen einen Archetyp geliefert. — Im Gegensatz zu dem Parismeister ist der Didomeister äußerst gewissenhaft in der Description. Seine Sprache ist nicht monumental, aber eindringlich; er löst die Schwierigkeiten, Hexameter in Bilder zu übersetzen, ohne Lessingsche Bedenken. Ein Theatrum mundi wird ausgebreitet, in dem die ganze Odyssee von Polyphem bis Penelope spielt, oder Aeneasschicksale von der Landung in Libyen bis zum Schweinewunder in Latium. Dabei ist das Schema im Grunde noch dasselbe, das schon der Meister des Thebaisfreskos im Pisaner Camposanto anwandte. Auch dieser benutzte ja die Miniatur.

Mit dem Namen *Benozzo Gozzoli*, dem Schüler Ghibertis und Fra Giovannis, wird man gern die Truhenmalerei verbunden denken, da seine zahlreichen Predellen und auch der Charakter seiner Fresken ihn als gewiegten munteren Plauderer erweisen, der gewiß auch profane Historien so frisch gemalt hat, wie die alt- und neutestamentlichen Geschichten. Er arbeitet von 1444—47 mit an Ghibertis Bronzetür, dann ist er mit Fra Giovanni in Orvieto und Rom, dann 1450—52 in Montefalco, 1453 in Viterbo, dann bis 1458 in Rom. 1459 entstehen die Fresken der mediceischen Hauskapelle; 1463—67 arbeitet er in San Gimignano, dann bis 1484 in Pisa; im Jahr 1482 bestellt die pisaner Dombehörde bei ihm eine bemalte Cassa. Zum Schluß bleibt er in Florenz und Pistoia bis zu seinem Tod 1497. Es käme also vor allem die Frühzeit der vierziger Jahre und dann die Zeit um 1460 für florentiner Aufträge in Betracht. Seit alter Zeit wird ein Descobild auf Benozzo zurückgeführt, der Helenaraub in London (Nat. Gallery 591), der freilich nicht aus Florenz, sondern aus der casa Albergotti in Arezzo stammt (Kat. Nr. 280). Die naive Umbildung der so ernsten Szene, die mancher Truhenmaler mit echtem Ernst gefüllt hat, in ein lustiges Pagenspiel paßt gut zu Benozzos Charakter. — Sehr fein sind die beiden Helenabilder der Sammlung Chalandon-Paris, die Schlacht mit Chosroe und die Auffindung des Kreuzes (Kat. Nr. 281 u. 282). Sie hängen von Piero della Francescas Fresken in Arezzo ab. Benozzos Art nahe kommen die Truhenbilder im Musée Cluny, Nr. 1683/84, wo die Geschichte von den zwei Schlangen nach den Gesta Romanorum und die des Antiochus und der Stratonice erzählt ist (Kat. Nr. 294 u. 295). Diesem Meister ge-

hören wohl auch die beiden stolzen Cassoni in Eastnor Castle (Somerset) an, wo beide Fronten, vier Seitenstücke und zwei Innenbilder erhalten sind (Kat. Nr. 286 bis 290). Näheres über diese wichtigen Stücke findet man im Burlington Magazine, 1913, Januar.

Hier glaube ich nun auch das sog. Admaribild anfügen zu sollen, wenn es auch nicht von der gleichen Hand stammt. Die kufische Schrift der Umrahmung ist eine Seltenheit am Arno; aber die Wiedergabe des florentiner Baptisteriums, die Kostüme und alle Geräte sprechen durchaus für Florenz. Die ungewöhnliche Länge (2,80 m!) läßt eher an ein Einsatz- als an ein Truhenbild denken. Vielleicht gelingt es, mit Hilfe der Impresen, die in die Bankteppiche eingewirkt sind („O piccina; odi veram; venatis; amori"), die Besteller zu eruieren.

Mit dem Namen *Pesellino* kommen wir zu der bedeutendsten Gruppe der Truhenbilder aus der Zeit vor 1460. Konnte man auch schon bisher bei manchen Bildern von Leistungen reden, die sich weit über die Fertigkeit des Handwerks erheben und einen ebenso stark ausgeprägten Stil zeigen wie die gleichzeitigen Werke der hohen Kunst, so tritt doch erst mit Pesellino ein Mann auf den Plan, der seine ganze Kraft auf die kleine Tafel konzentriert, um sie mit dem üppigsten Zauber seiner beseelten Kunst, mit der hohen Vollendung in der Modellierung und in der Farbe zu verklären.[1])

Pesellinos Arbeiten sind oft behandelt worden, zuletzt von W. Weisbach und A. Venturi, so daß hier eine Zusammenfassung genügt (Kat. Nr. 264 bis 276). Die Trionfi der casa Torriggiani, heute in Boston bei Mrs. Gardener, gelten für die früheste Arbeit, die Davidbilder in Lockinge House sind um 1455 anzusetzen. Der Spätzeit gehört auch die sog. Ambasceria der Sammlung Morelli in Bergamo an, die nichts anderes ist als der Anfang der Griseldisnovelle, zu der Bergamo auch die Fortsetzung

[1]) Francesco di Stefano Pesellino hat einen Vater Stefano, dieser vermutlich einen Vater Francesco gehabt. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf jenen oben (S. 112) genannten *Stefano di Francesco Magnolini,* der für Caterina, die Tochter der Alessandra Macinghi, ein Madonnenrelief bemalt hat. Wenn Giuliano d'Arrigo gen. Pesello eine Tochter hatte, die diesen Stefano di Francesco heiratete und mit ihm den Sohn Francesco di Stefano zeugte, der dann, weil bei seinem Großvater Pesello in der Lehre, den Beinamen Pesellino bekam, wäre der Vater Pesellinos in jenem Stefano di Francesco Magnolini gefunden. Es bleibt abzuwarten, ob sich für diese Hypothese ein urkundlicher Beweis finden wird.

besitzt. Die sieben freien Künste der Sammlung Wittgenstein können m. E. mit Pesellinos Namen nur in lose Verbindung gebracht werden. Dagegen möchte ich auf zwei Truhenbilder aufmerksam machen, die aus der Sammlung Campana in das Museum von Rennes verschlagen sind und die Susannageschichte darstellen. Ich halte diese überaus feinen Tafeln, deren Beschreibung im Katalog gegeben ist, für eigenhändige Arbeiten Pesellinos und möchte sie um 1450 datieren. Das Wappen der Strozzi kehrt mehrfach auf diesen beiden Tafeln wieder.

Von Pesellino beeinflußt glaubt Weisbach (S. 115) den Meister der Anghiarischlacnt, den wir etwas früher (um 1445) angesetzt haben. Wohl aber ist von Pesellino abhängig der Meister jener beiden von Weisbach im Zusammenhang mit dem Anghiaribild genannten Jasontafeln in Newyork (Kat. Nr. 296, 297). Dieser Künstler hat zwar nicht die Delikatesse, aber ein viel größeres Raumbild als Pesellino. Breit entwickelt er die Szene, setzt romantische Felskuppen, Klippen und Abhänge hin; das Meer schimmert in der Ferne, der Vordergrund wird in vielfachem Wechsel variiert. Dazu eine reiche, oft exotische Architektur mit lebhaften Treppen, Pfeilern, Hallen, Türmen und sonstigem Wunderspiel. Auch das Labyrinth fehlt nicht, obwohl es sich hier doch um Jason und nicht um Theseus handelt. Alles dies wirkt wie eine Vorstufe zu Bartolommeo di Giovannis phantastischer Welt. Der Unterschied zwischen unserm Künstler und dem Anghiarimeister wird deutlich, wenn man etwa des Letzteren Bild in Oxford (mit den Vestalinnen) mit dem zweiten Jasonbild, das den Empfang Jasons in Kolchis beim König Aietes und seinen Töchtern darstellt, vergleicht (Kat. Nr. 108 u. 297). Dort die Architektur Roms fest geschlossen, massiv, architektonisch fest; beim Jasonmeister ist alles viel zierlicher, offener. Auch in der Tracht weisen die Jasonbilder auf die Zeit um 1470.

Wir suchen die Entwicklung in Florenz, die bis zu Botticelli reicht, noch einmal zusammenzufassen. Nach den gotisierenden Tafeln der drei ersten Jahrzehnte setzt mit Paolo Uccellos Kunst ein Stil ein, der das Battaglienbild geprägt hat, bei dem die Einzelfigur in der Masse verschwindet, eine breite Geländeschau und die lebhafteste Außenarchitektur gegeben wird. Gleichzeitig, z. T. primitiver ist die Leistung eines mit dickflüssigen, opaken Farben kunstgewerblich dekorierenden Malers,

der mit dem Atelier Fra Giovannis Beziehung gehabt haben wird. An dritter Stelle steht ein an Neri di Biccis Blondheit erinnernder und dem Freilicht Domenico Venezianos folgender, etwas derber, aber flotter Mythenchronist, der sog. Parismeister. Viertens der Cassonemeister, stark literarisch, in Petrarcas und Boccaccios Diensten. Noch stärker illustrativ ist der Didomeister, der Homer und Vergil ausmalt und dabei eine feine zierliche Eleganz entwickelt. Pesellino behauptet seine hohe Stellung auch in dieser neuen Nachbarschaft durchaus. Malerisch erreicht er die größte Einheit, farbig ist er am gewähltesten. Im Kolorit sondert sich dann sehr bestimmt die letzte Gruppe ab, die wir *Gozzoli-Schule* nennen. Die Farben sind blumig, der Kontur ist weich, der Dekor aber reich wie beim Didomeister. — Gemeinsam ist allen diesen Bildern eine frische, aber etwas kurzatmige Erzählungskunst. Nur wo es im Schlachtbild dröhnt und wogt, kommt das Emphatische durch. Die Trionfi der antiken Kaiser blitzen, aber sie haben keine römische Pracht und Fülle. Die Illustrationen zu Petrarca sind durchaus sachlich nach einem festen Schema behandelt, das freilich stets leise variiert wird. Überall wird das Entfernteste, Entlegenste ohne jedes Bedenken an den Arno und ins Quattrocento verlegt; denn man empfand auch den griechischen Mythus als Vätersage. Dieser, nicht der römische, tritt stärker hervor; die Aeneis, die ja Troia und Rom verbindet, erzählt auf diesen Bildern auch mehr von den Geschicken in Afrika als in Latium. Mythus und Sage werden beide dargestellt als Zeitgeschichte. Das erotische Thema tritt noch zurück und beschränkt sich auf typische Handlungen, wie Brautraub usw. Empfindungen werden noch selten gemalt. Alle Historie ist Episode, die munter abschnurrt; viele Szenen gelten mehr als wenige. Epos, Novelle, Erzählungen der Profanliteratur und der Bibel werden auf diese Weise im Chronikstil schaubar vorgetragen.

Die 300 Truhen, die unser Katalog aus dieser Zeit bis 1470 zusammengestellt hat, setzen eine ungemein starke Produktion voraus; der erhaltene Bestand muß mit 3 oder 5, wenn nicht mit 10 multipliziert werden, um richtig die einstigen Quantitäten darzustellen. Wenn die Bottega des Marco del Buono und Apollonio di Giovanni in 17 Jahren 170 Truhen geliefert hat, so kommen auf das Jahr mindestens 10 Truhen, zum Teil Truhenpaare. Solcher Bottegen hat es aber in Florenz in der ersten Hälfte des Quattrocento etwa 10 gegeben: Giovanni dal Ponte, Zanobi Strozzi, Anghiari-Meister, Turniermeister, Cassonemeister, Paris-

meister, Didomeister, Pesellinokreis, Gozzolikreis, Marco del Buono — unter diesen und ähnlichen Namen mag man sich die vielen fleißigen Männer und Maler vereinigt denken, die die in neuer Schönheit erdachte florentiner Brauttruhe damals in jährlich etwa hundert Exemplaren herstellten. Das Bescheidene und Einfache ist durchweg verloren gegangen und ersetzt worden; aber auch die kostbareren Stücke sind natürlich viel mehr gefährdet gewesen, als jedes Madonnenbild, das auf seinen Altarplatz einmal gelangt war. Heiratete doch auch nicht jedes florentiner Mädchen nach Florenz; man denke an die Schicksale der Marietta Strozzi! Alles spricht für eine erstaunliche Produktion. Um so überraschender wirkt die Höhe der Qualität! Wie wenige Bilder trafen wir an, die in der Ausführung und Anlage, in Geist, Witz und Symbol versagt hätten! Wie zittert alles im jungen Leben erster Erfindung, in der Schönheit jungfräulicher Stoffe. In ihnen kommt dieselbe lodernde Kraft zum Ausbruch, die Giotto bei dem Cyclus der Franzlegende in Assisi durchglüht hat. Hier kann man einmal die Probe machen, wie stark eine neue Aufgabe, ein neuer Stoffkreis, das heißt also eine neue Welt der Gedanken die bildende Kunst beflügelt, dem Ruf des Geistes Folge zu leisten.

## 2. Botticelli und sein Kreis.

Die nun folgenden Cassonebilder, die in Florenz nach 1470 bis etwa 1510 entstanden sind, lassen sich mit größerer Bestimmtheit als manches Bisherige einzelnen Meistern zuweisen. Hatte schon Pesellino die Aufgabe im Sinne einheitlicher Bildeinordnung erfaßt, so steigert sich jetzt der Wunsch, die krause Fülle und die illustrative Häufung zu überwinden; man will Dinge malen, die Schlagkraft, Wucht, blühende Schönheit oder tragischen Ernst geben. Viele der bekannten Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento haben sich an diesen Bestrebungen beteiligt, so vor allem Botticelli, Filippino, Pollaiuolo, Jacopo Sellaio, Bartolommeo di Giovanni, Piero di Cosimo, Niccolò Soggi. Der fruchtbartse von allen, aber nicht der bedeutendste, war Bartolommeo di Giovanni, jener Gehilfe Dom. Ghirlandaios, der dem Meister bei der Altartafel der Innocenti geholfen hat. Piero di Cosimo, mit Recht schon von Vasari gerühmt, ist auch in unserer Reihe der beseelteste und sein Prokrisbild in London bleibt das schönste Cassonebild, das wir haben.

*Botticelli* selbst pflegt man jetzt allgemein die Lucreziageschichte der Samm-

lung Ashburnham (heute in Boston bei Mrs. Gardener) und die Virginiageschichte in Bergamo zuzusprechen (Kat. Nr. 304 u. 305). Wahrscheinlich stammen beide Bilder aus der Casa Giovanni Vespuccis in Florenz. Hier ist die erschütternde Wucht der altrömischen Vätersage, deren typischer Ernst das ziere Spiel der homerischen Märchen machtvoll überbietet, zu vollem Ausdruck gekommen. Der Humanist Sandro huldigt hier der ewigen Mutter Rom, die er kennen gelernt hat, und deren tiefverankerter Mythus ihn gepackt haben muß. Das Mystische dieses ewigen Bodens mag Botticelli als Gegensatz zu der Grundstimmung in Florenz, wo alles so klar und scharf und hell gesehen wird, ähnlich empfunden haben wie fast zwei Jahrhunderte vor ihm Giotto und fünfzig Jahre vor ihm Donatello. Der schwere Prunk der Architekturen, die Fülle der hier angebrachten Reliefs spiegeln deutlich seinen Wunsch, reich und schwer in römischer Weise zu erscheinen.

Weiter sind die vier Zanobiustafeln (zwei bei Mrs. Mond in London, eine in Newyork, eine in Dresden) eigenhändige Arbeiten Botticellis, die ich mit Richter in die Zeit um 1480, nicht mit Horne um 1500 ansetzen möchte (Kat. Nr. 306 bis 309). Sie sollen aus dem erzbischöflichen Palast in Florenz stammen und waren dort vermutlich als Wandbilder eingelassen oder sie haben Schranktüren geschmückt. Durch Erzbischof Antoninos Biographie des heiligen Zenobius war das Bild des ersten Bischofs von Florenz damals wieder belebt worden; als Kinderfreund und -beschützer, als Lebensretter und Dämonenbezwinger hatte er viele Wunder gewirkt. Dies fromme Wunderleben wird nun in diesen vier Tafeln umständlich, inhaltsvoll und fein dargestellt, aber ohne alle Kleinlichkeit, mit breiter Entwicklung des Schauplatzes und ruhiger, die Einzelszenen gut sondernder Architektur (Einzelheiten im Katalog). Die für Antonio Segni gemalte Calonnia d'Apelle war wohl ebenfalls in die Wand eingelassen, etwa in Augenhöhe, oder als Sopraporta über einer niedrigen Tür, da man sonst die Einzelheiten der vielen kleinen Reliefs nicht hätte erkennen können. Man muß das Bild nicht als Allegorie, sondern wirklich als Gerichtsszene betrachten, um sein fabelhaftes Leben zu spüren. Auch hier glüht alles in der Verehrung der antiken Welt, die dem Maler und seinem juristischen Freund gleich teuer gewesen sein wird. Kleinere Täfelchen Botticellis, wie sein Diptychon mit der Judithgeschichte, sein Judithbild bei Frau von Kaufmann in Berlin (Kat. Nr. 311), die Derelitta beim Fürsten Pallavicini in Rom mögen erwähnt

werden, da sie zum Teil vielleicht als Einsatzbilder in Möbel verwandt waren. Von den großen Venusbildern der Londoner Galerie und des Louvre — dort mit Mars, hier mit Putten, ist wohl die Nr. 915 in London eigenhändig, Nr. 916 dagegen und Louvre 1299 Schularbeit.

An Botticelli schließt sich zunächst jener feine, poesievolle, prachtliebende Feinmaler, den Berenson *„amico di Sandro"* getauft hat. Seine schönste Truhenmalerei ist der Esthercassone in Chantilly. Dies auch in der Erhaltung hervorragende Bild, zu dem die beiden Seitenstücke in der Liechtenstein-Galerie gehören, stammt wie so viele Truhen aus Palazzo Torrigiani in Florenz (Kat. Nr. 316 bis 318). Die Rappresentazione sacra der Esther liegt der Darstellung zugrunde; aber das Gartenfest, das wir im Hintergrund erblicken, dürfte in den Giardini Torrigiani gefeiert worden sein. Die Geschichte soll die Macht und Klugheit einer nicht nur schönen, sondern auch entschlossenen Frau schildern.

Dem gleichen Meister gehören die feinen Bilder der Virginia und Lucrezia im Louvre resp. dem Pal. Pitti an (Kat. Nr. 320 u. 321). Deutlich spricht sich hier die Vorliebe für eine ruhige Architektur, einen weiten Schauplatz und eine helle Belichtung aus; Botticelli hätte die Massen der Menschen und Mauern viel schwerer chargiert.

Ein anderer amico Botticellis, dessen Art schon zu Lorenzo di Credi herüberneigt, ist gleichfalls subtil und geistreich, dabei empfindsam und innig beseelt. Sein schönstes Werk ist der Trionfo della Castità in Turin (Kat. Nr. 325); bekannter ist der Kampf zwischen Liebe und Keuschheit in der National Gallery (Kat. Nr. 326). Im Palazzo Adorno in Genua sind vier weitere kleine Tafeln von seiner Hand (die Judith- und Jugurthageschichte und zwei Trionfi). Das Londoner Bild fällt durch die große Frische und Munterkeit seiner Auffassung auf; die Unerschrockenheit der herben gepanzerten Jungfrau dem schönen nackten Gottjüngling gegenüber ist hinreißend; und wie freudig schießt Amor die Pfeile! Dazu eine satte Waldlandschaft mit Wiesenhängen. Das von Ullmann (S. 109) erwähnte Bild mit dem Tod des Adonis aus der Schule Botticellis bei Earl of Wemyss in London konnte ich leider nicht sehen.

Sehr eigenartig sind die beiden in Grisaille gemalten Truhenbilder des Städelschen Museums (aus Sammlung Paulig, Sommerfeld, Kat. Nr. 332 u. 333). Hülsen, der die Bilder um der Pianta di Roma willen studiert hat, schlägt vor, den Autor in

einem Schüler *Leon Battista Albertis* zu suchen; dem widerspricht die sonstige Formengebung nicht, die auf die Schule Fra Filippos hinweist. Ein Terminus a quo für diese Bilder ist das Jahr 1482, da damals der Stadtplan vollendet wurde, auf dem die Darstellung Roms beruht. Die Bilder sind ungewöhnlich sorgsam durchgeführt, von großem Reichtum im militärischen Detail, in braunen Grisaillefarben, aber mit reichlichem Gold gehöht. Die Anordnung der Architektur weist aber auf ein Schema, das von den andern Cassonemalern jener Zeit schon verlassen war. Die Meinung, wir hätten es hier mit Arbeiten Ercole Robertis zu tun, ist gänzlich abzuweisen (so Arte 1908, S. 429).

### 3. Von Pollaiulo bis Piero di Cosimo.

Für den Namen oder das Atelier *Pollaiuolos* kommen zunächst zwei Bilder in Betracht, das eigenhändige Bildchen Antonios in der Londoner National Gallery, Nr. 928, Apoll und Daphne darstellend, das vielleicht das Seitenbild einer Truhe war, und der 1467 datierte Cassone bei Francis Cook in Richmond (Kat. Nr. 334 bis 337). Das letztere Datum ergibt sich aus der Hochzeit der Cassandra Lanfredini und des Giuliano Carnesecchi; diese Wappen sind an der Truhe. Die Front zeigt den Trionfo Davids, die Seitenbilder Hercules und Nessus resp. Hercules und die Hydra. Den beiden mythologischen Darstellungen liegen Vorbilder Antonio Pollaiuolos zugrunde; dort das Bild in Newhaven, hier das der Uffizien. Wir gewinnen damit einen wichtigen Terminus ante quem für diese beiden Arbeiten Pollaiuolos, die also noch vor die Stickereien der florentiner Domopera gehören. Dadurch wird jene Notiz des Briefes Antonio Pollaiuolos an Gentil Virginio Orsini, duca di Monterotondo, vom 13. Juli 1494 bestätigt, in dem er sagt, daß er vor 34 Jahren (also 1460) die „fatiche d'Ercole" gemalt habe. (Der Brief abgedruckt bei Cruttwell, Ant. Pollaiuolo, S. 256f.) Der Cassone bei Cook ist nicht eine eigenhändige Malerei Pollaiuolos, aber eine ganz in seiner Art durchgeführte Atelierarbeit. Ebensowenig darf der Setzschild der Sammlung Widener (früher in Locko Park) für Pollaiuolo selbst in Anspruch genommen werden (Kat. Nr. 338). (Über die Odysseusbilder bei Mr. Agnew in London, die dort Pollaiuolo genannt werden, s. unten bei Signorelli.) Endlich seien die beiden Tafeln der sieben freien Künste und der sieben Kardinaltugenden bei J. Spiridon in Paris erwähnt, die später, als die Tafel

bei Wittgenstein entstanden sind und ebenfalls Anklänge an Pollaiuolo zeigen (Kat. Nr. 339 u. 340).

*Filippinos* Name wurde früher sehr freigebig verwandt, wenn es galt, Cassonebilder zu taufen. Die Mehrzahl der so abgestempelten Bilder sind aber inzwischen zu Jacopo Sellaio und Bartolommeo di Giovanni abgewandert. Immerhin bleiben fünf eigenhändige und zwei Schulbilder übrig. Das wichtigste sind die beiden Tafeln bei Henry B. Samuelson in London, mit den Mosestaten (Kat. Nr. 342 u. 343). Sie sind, wenn Vasaris Notiz III, 467 hierauf zu beziehen ist, für Matthias Corvinus gearbeitet und dann urkundlich 1488 (s. die Anmerkung bei Vasari) gemalt, nicht wie Claude Philipps meint, zwischen 1496 und 1502. Von Filippino ist ferner die allegorische Darstellung der Musik in Berlin (wohl das Einsatzbild für einen Musikschrank), das Täfelchen der feindlichen Brüder im Pal. Pitti, Nr. 336 und der Kentaur in Oxford, alles Einsatzbilder (Kat. Nr. 344 bis 346). Nicht eine Arbeit Filippinos sind die beiden schon 1465 entstandenen Cassonefronten bei Lord Crawford in London (Kat. Nr. 298 u. 299). Die in Intarsia verzierten Untersätze dieser Truhenbilder zeigen die Wappen der Davanzati und Redditi; J. Mesnil hat die Hochzeit Antonio Davanzatos mit Lisa Reditti im Jahr 1465 festgestellt. Die hier dargestellten Szenen sind nicht einfach Hochzeitsspiele und Saltimbanchi, wie der Katalog der New Gallery Exhibition von 1893 annimmt, sondern es handelt sich um den Raub der Sabinerinnen und die Versöhnung der Sabiner mit den Römern. Filippino ist erst 1459 geboren, war mithin 1465 erst 6 Jahre alt; er kann also selbst als Maler nicht in Betracht kommen.

Das Atelier *Ghirlandaios* liefert die beiden fruchtbarsten Cassonemaler, Jacopo del Sellaio und Bartolommeo di Giovanni (s. unten). Aber auch der Meister selbst hat sich an der Truhenmalerei beteiligt (Kat. Nr. 353). Verdanken wir doch diesem Künstler außerdem in den Fresken von Sa Maria novella die schönsten Einblicke in Florentiner Wochenstuben, die besten Abbildungen der Spallieren und Geräte. Bei ihm muß auch ein Anonymus tätig gewesen sein, der zugleich Peruginos Einfluß erfahren hat (der umbrische Meister war bekanntlich von 1483—1490 und 1493—99 in Florenz). Er hat 1486 zusammen mit Bartolommeo di Giovanni für Giovanna Albizzi, die Lorenzo Tornabuoni heiratete, das Brautgemach mit Szenen aus der Jasongeschichte gemalt, und zwar den Lettuccio mit der ersten Begegnung Jasons und

Medeas. Von einem andern Ateliergenossen ist das Susannabild in Liverpool und die ein wenig weiter ausgeführten Susannatafeln in Paris bei Signor Trotti (Nr. 350 bis 52); die letzteren Bilder verraten Signorellis Einfluß, der um 1490 in Florenz gewesen ist.

Der mit Filippino früher am häufigsten verwechselte Künstler ist *Jacopo del Sellaio*, dessen Oeuvre Hans Mackowsky zuerst und trefflich zusammengestellt hat. Seit seiner Arbeit sind noch eine Menge Bilder aufgetaucht, die ihm zugewiesen werden müssen, namentlich Truhenbilder. Eine reife schöne Leistung sind die beiden vielszenigen Darstellungen der Psychefabel; das eine Bild stand lange bei Mrs. Brinsley-Marlay in London, seit kurzem ist es ins Fitzwilliam-Museum in Cambridge übergeführt. Die andere, ähnliche, aber nicht übereinstimmende Darstellung kam aus der Sammlung Ch. Butlers nach Boston in das Museum of fine Arts (Kat. Nr. 355 u. 356). Ich darf auf Foersters und Mackowskys Abhandlungen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen für alle Einzelheiten verweisen. Die Orpheussage hat Jacopo in drei größeren Bildern dargestellt: das erste, Orpheus geigend, bei Graf Lanckoronski in Wien, das zweite, Eurydikens Schlangenbiß, bei Stephan von Auspitz in Wien, das dritte, Orpheus in der Unterwelt und sein Ringen mit Pluto um Eurydike in Petersburger Privatbesitz (Kat. Nr. 357 bis 359). Diese drei Tafeln illustrieren trefflich den reifen Stil des späten Quattrocento. Das Thema ist an sich pathetisch in seiner reich blühenden Tragik, durchwoben von Gesang und Liebe, Tod und Verklärung. Griechentum, Frauenleid, Verzweiflung des Mannes, feindliche Mächte treten hinzu; alle Register sind gezogen. Ob nun Polizians Orfeo die Anregung gab oder nicht — wir sahen oben, daß wesentliche Punkte abweichen — sicher bildete der Maler in seinen drei Bildern Vorgeformtes ab. Zunächst besingt er — wie Filippino und Signorelli — die Macht der Musik. „Es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen", so scheint selbst der Psalmist staunend zu singen. Felsblöcke fügen sich zum Arco; die Marmorblöcke zum Rundtempel. Alle Tiere der Welt, soweit sie den Klang vernehmen, lauschen gebannt und fromm dem Sänger. Wie Botticelli den Kentaur von Minerva am Arno gebändigt zeigt, so führt Sellaio hier in Orpheus die Kultur der Medici in einem großen Symbol vor. Gebändigt sind nun wilde Triebe und ein sanfteres Gesetz herrscht am Arno. Da meldet die zweite Tafel das Reinmenschliche. Der Sänger sucht Liebe, daß der Born

seiner Lieder in immer frischen Quellen sprudele — da holt der Tod seine Geliebte! Der alte Flurgott Aistaios neidet dem Sänger die Liebe, verfolgt Eurydike und bei der Flucht vor dem Göttlichen benagt sie der Schlangenbiß. Warum bleibt die Schlange bei Orpheus' Spiel ungerührt und sucht sich den weißen Frauenfuß? Schon eilen jach Plutos Gesellen herbei, die schöne junge Beute in die Felsenhöhle des Hades zu schleppen. Was nützt dem Sänger nun seine Herrschaft über alle Tiere, über die Felsen? Mutig steigt dieser Liebling des Lichts ins Dunkel. Der Erregte spielt die Geige schöner, rührender denn je; selbst ein Pluto kann nicht widerstehen und kommt, um zu lauschen. Da wirft der Sänger die Fidel weg, er stürzt sich auf die Geliebte, mit beiden Armen umfängt er das Mädchen und ringt wild mit dem mächtigen Gott. Die Verzweiflung gibt dem Sänger Kraft, gegen Übermenschliches anzukämpfen. Nichts von dem erkünstelten Verbot, sich nicht umzusehen, nichts von der zweiten Rückkehr in den Hades. Der Held, der die Erde und die Hölle bezwang, steht vor uns. Lauter tragische, pathetische, heroische Momente. Wir hören die Verse von den Lippen der Schauspieler herüberschallen. Außergewöhnliches begibt sich nach höchstem Gesetz. War es ein Humanist, ein Musiker, ein Liebender, der diese Orpheusbilder einst bestellt hat? Sellaio ist oft ein trockener Peter; hier reißt ihn des Sanges Schicksalsmacht über ihn selbst heraus. Die Brunst, mit der Filippinos Schwan an den Zäumen der Musen zerrt, erfüllt auch den Geliebten Eurydikens! Musik ist nicht nur Gesetz — sagen die Bilder —, sondern Leidenschaft. Sie zwingt Wildes, zahm zu sein, aber sie zwingt auch Zahmes, wild zu werden. Während Signorellis Panbild den etwas blassen Sieg Apolls und Dianas über den schwermütig seufzenden Pan feiert, kommt in der Orpheuslegende die Wildheit der Liebe und des Gesanges zu edelstem Sieg. Das Quattrocento kannte die Klugheit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit der apollinischen Kultur; aber diese war nicht der Weisheit letzter Schluß. Es gab ein Höheres, was nur der Leidenschaft erreichbar war, wo der Kampf um Leben und Tod das Maß bedingte. Dies Bekenntnis lebt deutlich in der Orpheussage. — So sehen wir, daß die impetuose Tragik, die Botticelli zuerst der römischen Sage abgelauscht hatte, nun auch bei den Griechen gefunden wird!

Fünf Bilder oder Doppelbilder Jacopos sind der römischen Sage entnommen: die Versöhnung der Römer und Sabiner, der Einzug des Tarquinius Priscus und der

Tanaquil in Rom und drei Caesarbilder (Kat. Nr. 363 bis 368). Das erste Bild stammt aus der casa Panciaticchi in Florenz und ist heute in Philadelphia bei Mr. Johnson; das Pendant mit dem Raub der Sabinerinnen ist leider verloren gegangen. Der Trionfo des Tarquinius Priscus gehörte zur Sammlung Lippmann und ist heute bei Herrn Guilleaume in Cöln. Die Caesarscenen bringen ganz neue Stoffe. Caesar war bisher nur als der siegreiche Held gefeiert worden, der den Rubicon überschritt, die Gallier besiegte, in Rom triumphierend einzog mit vier Fürsten als Gefangenen. Jetzt wird sein Schicksal tiefer, tragischer gefaßt. Die Schatten des Mords umdüstern seinen Ruhm. Nicht im Triumphwagen, sondern schlicht zu Fuß geht er zum Senat. Um so erschütternder wirkt das Ende. Wie reif ist der Heroismus in einem Land geworden, dem man heute so oft Fassadenstil vorwirft! Der Königsmord führt auf eine letzte Sohle irdischer Widersprüche. Das ist der Stil der großen Menschheitstragödie, die im Drama erst Shakespeare der Welt geschenkt hat, die in der Plastik Michelangelos Brutusbüste ahnen läßt, deren Keimzelle aber schon in den Bildern dieses unbedeutenden naiven Ghirlandaioschülers zu spüren ist!

Sellaios Estherbilder in den Uffizien sind nicht Truhen-, sondern Einsatzstücke; dagegen sind die Estherbilder im Louvre und in Pest Seitenbilder einer Truhe gewesen. In den vier Trionfi in S. Ansano bei Florenz beweist Jacopo einen großen Fortschritt über Pesellino heraus; diese Triumphe sind die symbolreichsten im Florentiner Quattrocento (Kat. Nr. 372 bis 375).

Lorenzo di Credi dürfte wohl das feine allegorische Bildchen bei Otto Beit, Tewin Water, Welwyn, zuzuschreiben sein (Kat. Nr. 376). „An allegory of despised Loved" nannte die Publikation des Arundel Club die Darstellung; in Florenz war das Bild „Amore sacro e profano" getauft. Links tritt Amor an das der Liebe sich freudig hingebende Mädchen, um es mit dem Pfeil zu treffen; rechts wirbt die Verwundete vergebens um den spröden Jüngling. Ein Thema also, das sich schon bei Botticellis Primavera findet und jedenfalls die Illustration eines Gedichtes (von Lorenzo Magnifico?) ist.

Der fruchtbarste unter allen Cassonemalern des Quattrocento war, nach dem heutigen Bestand zu schließen, *Bartolommeo di Giovanni.* Umfang und Art seines Malens und sein Verhältnis zu seinem Meister Ghirlandaio sind zuerst von Berenson festgestellt worden, der seinen das Burlington Magazine seinerzeit eröffnenden Auf-

satz freilich noch mit der Überschrift: „Alunno di Domenico" versehen mußte. Dieser Illustrator der Griechen- und Römersage, des Alten Testaments und Boccaccios ist leicht zu erkennen. Urkundlich gesichert ist nur seine Predelle unter Ghirlandaios Anbetung der Könige in den Innocenti in Florenz aus dem Jahre 1488. Viele seiner Bilder sind größer als Truhenbilder; sie waren wohl in die Wand eingelassen, wo sie nicht nur als Gegenstücke, sondern auch im Cyklus (bis zu vier) angeordnet waren. Wir wollen von den beiden Bildern der Galleria Colonna ausgehen, die das schon oft dargestellte Thema: den Raub der Sabinerinnen und die Versöhnung der erzürnten Väter und Brüder schildern (Kat. Nr. 377 u. 378). Dies Thema aus Livius fanden wir schon auf den Redditruhen bei Lord Crawford und in Philadelphia von Sellaio gemalt. Dort der filippeske und fast burleske Stil der kleinen engen Szenen, so naiv, daß man Seiltänzer dargestellt glaubte. Bei Sellaio mehren sich die Scharen, die Gruppen ballen sich, man fühlt das Schwergewicht der Affaire. Aber erst Bartolommeo füllt beide Szenen mit ursprünglichem Leben. Die Urbs Roma wird flott und fest durch ein paar Bauten hingesetzt; dazu auf dem ersten Bild der Circus maximus. Solch ein Getümmel möcht' ich sehn! Es quillt und quirlt, Männer, Jünglinge, Pferde und Mädchen rennen durcheinander — über 70 Personen! Nicht weniger wimmelt es auf dem zweiten Bild, wo die inzwischen geborenen „Neonati" den Friedensstifter zwischen den Vätern und Großvätern machen. Hier sind es 85 Personen geworden, darunter 15 Säuglinge! Man braucht nicht lange in italienischen Chroniken oder bei Stendhal zu blättern, um Szenen zu finden, bei denen die Tochter eines alten Geschlechts nicht den zum Geliebten wählte, den der Vater ihr bestimmt hatte; Flucht, Verfluchung, Elend ist dann die Folge. Der neugeborene Stammhalter wird aber dann der Friedensbote. Damit soll nicht gesagt sein, daß durchaus solch eine Situation die Bilder Bartolommeos veranlaßt hätte. Die Aventiure wird um ihres eigenen Rhythmus' willen gemalt.

Ebenso witzig sind die Tafeln mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis, die 1902 unter dem Namen Piero di Cosimos in den Louvre gekommen sind (Kat. Nr. 379 u. 380). Auch hier hat die Sage einen tieferen Sinn. Thetis, die Tochter des Nereus und der Doris, war bekanntlich zuerst von Zeus und von Poseidon umworben worden. Da aber Themis weissagte, der Sohn der Thetis werde größer als sein Vater, so zwang Zeus sie zur Vermählung mit einem Irdischen, mit dem ungelieb-

ten Peleus. Lange hat sie sich gesträubt und in immer neuen Verwandlungen sich dem Peleus entzogen; endlich gab sie nach. Durch diesen Bund wird nun die schimmernde Nereide in alle Leiden des Lebens der Sterblichen hineingezogen und der frühe Tod ihres Sohnes Achill wirft seine Schatten lange voraus. Wohl kommen — wie auf den Tafeln zu sehen ist — zu der Hochzeit die Himmlischen alle; aber dann führen sie die junge Frau ins Leben hinein und überlassen sie der Pein. Auch da also die Andeutung von Leid, Ernst, Kummer hinter dem Schauspiel der Feste, der Götter, der Huldigung. — Ist bei Ariadne, deren Geschick Bartolommeo in zwei Tafeln in Marseille dargestellt hat, nicht geradezu von einer Tragödie zu sprechen? (Kat. Nr. 381 u. 382.) Der Schwerpunkt liegt hier durchaus auf der Verlassenheit Ariadnes, auf Theseus' Treubruch, nicht — wie später bei Tizian — auf des Gottes Ankunft. Wird doch auch Theseus dadurch gestraft, daß Aegeus sich ins Meer stürzt! Wieder wundern wir uns über so ernste Bilder auf Tafeln, die an den Hochzeitsbund erinnern sollten; das reiche Schauspiel ist wichtiger als alle Bedenken!

Von vier mythologisch-bacchantischen Bildern, die zusammengehören, sind zwei jetzt im Metropolitan Museum in Newyork, das dritte Bild ist bei Mr. Ricketts in London, das letzte bei Mr. Meyer in London (Kat. Nr. 383 bis 386). Alle Tafeln entbreiten eine große Landschaft, ausgedehnte Ferne und viel Nacktes. Das Hauptthema ist der Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos (also das Thema von Michelangelos erstem Marmorrelief, das etwa gleichzeitig entstand — Michelangelo und Bartolommeo sind sich in Ghirlandaios Atelier begegnet!). Daneben gibt es Satyrn im Wald, Nymphen auf Kähnen usw. Diese Bilder reden eine seltsam vital-kosmische Sprache. Der „Drang" in der Natur wird auf alle Weise illustriert; ein Grundgefühl, das der Stimmung in Lorenzo Magnificos Gedicht: „Quant' è bella giovinezza" entspricht.

Ebenfalls ein griechisches Thema, die Irrfahrt der Io, wird von Bartolommeo auf zwei Tafeln geschildert, die eine bei Mrs. Baillie-Hamilton, Langton, Duns Schottland, die andere war 1913 bei P. & D. Colnaghi in London (Kat. Nr. 387 u. 388). Diese schwermütige, leidenschaftliche und grausame Geschichte wird in einer zierlichen und naiven Bilderreihe vorgeführt, die das so ernste Thema in das frische Grün der Wiesen von Fiesole verlegt. Hier kommt der Jammer der Irrfahrt nicht zu seinem Recht; die Kuh ist es, deren Schicksale verfolgt werden. — Die Jasonbilder

der Sammlung Ashburnham sind 1486 datiert und gehören zur Brautkammer der Giovanna Albizzi und des Lorenzo Tornabuoni wie das Jasonbild in Paris (Kat. Nr. 389 u. 390).

Das ist die Liste der griechischen und römischen Mythologien Sellaios. Aus dem Alten Testament hat er den Josephstoff umständlich in sechs Szenen dargestellt (früher Sammlung Artaud de Montor, heute Brinsley-Marlay, London). Sein schönstes Werk, bei dem ihm freilich Meister Botticelli und Sellaio geholfen haben, sind die Nastagiobilder, aus der Novelle V, 8 Boccaccios (Kat. Nr. 397 bis 400). Vasari spricht in der Vita Botticellis von ihnen; sie sind 1487 gemalt für das Brautgemach der Lucrezia Pucci, als Piero Francesco Bini sie heimführte. Drei dieser herrlichen Stücke bilden den Stolz der Sammlung Spiridon in Paris, das vierte ist bei Vernon Watney in London. Wiederholungen finden sich vielfach, namentlich des dritten Bildes, wo das Festmahl Nastagios und des spröden Fräuleins aus dem Hause Traversari dargestellt ist, ein Fest, das durch den Schrei der verfolgten Geliebten des Guido degli Anastagi so jäh unterbrochen wird. Längst ehe ich diese Bilder kannte, war mir die Nastagionovelle neben der Griseldisnovelle die liebste im Decamerone geworden. Ein hohes ethisches Pathos liegt in dieser Bestrafung für Herzenshärtigkeit! Wie wirkt die Ewigkeit in die Zeitlichkeit hinein, um einem treu und warm fühlenden Herzen zum Recht zu verhelfen! Möchte man doch in Deutschland endlich den hohen Wert der Boccaccionovellen begreifen. Sie werden durch lüsterne Illustrationen ebensosehr befleckt wie durch die Verbote des Staatsanwalts. Bei ihrer Lektüre fühlt man freilich, daß die Psychologie des Italieners eine andere ist als die unsrige. So muß man sich auch in Nastagios Empfinden erst langsam einfühlen. Hier wie so oft wird die Liebe als Verhängnis geschildert, Amor wird verwünscht, weil er das Herz getroffen hat; aber einen Widerstand gegen seine Befehle gibt es nicht. Es heißt gehorchen, bis zum Tod. So beginnen die Bilder; der Wald, in dem Nastagio verschwindet, soll seine letzten Seufzer verhallen lassen. Da kommt die seltsame Erscheinung! Und nun die Fülle der Vorgänge. Zwischen den Stämmen ein nacktes Mädchen, von Hunden angefallen, vom Reiter gehetzt und mit dem Schwert bedroht. Dasselbe arme Geschöpf liegt dann am Boden, der Rücken wird ihr aufgeschnitten, am Herz zerren die wilden Doggen und zerreißen es. Die Verwundete muß wieder auf, weiterlaufen, volle acht Tage lang, um dann wieder niedergeworfen und geschnitten zu

werden. O Amor, wahrlich, deine Herrschaft ist grausam, und wer dir zu trotzen wagt, wird furchtbar gestraft! Nun folgt das Gastmahl; Nastagio sieht die Geliebte wieder, aber ihre Augen sind noch kalt und gleichgültig. Mitten in das Wohlbehagen der Mahlzeit sprengt dann wieder jener Reiter mit seiner Beute. Da ist es mit der Waldlust zu Ende und ein Mädchenherz zittert in angstvoller Ahnung. Eilig, eilig muß die Amme vermitteln; und nun löst sich alles in Hochzeitslust! — In diesen Bildern ist das Landschaftliche so stark entwickelt wie sonst nie; und zwar nicht nur im Sinn der breiten Szene, sondern mit sympathetischer Gewalt. Der Wald rauscht um die Seufzer des Liebenden, das Meer glänzt sehnsüchtig und ewig durch die Stämme.

*Piero di Cosimo*, der von dem Geisteshauch seines Ateliergenossen Leonardo am stärksten getroffen war, war es beschieden, als letzter der Cassonemaler des Quattrocento die alten Sagen mit höchstem Empfindungsgehalt zu erfassen und in den Mythologien das Weben der beseelten, von Menschenwonne und -jammer durchzitterten Natur zu malen. Wie man vor Leonardos Gesichtern glaubt, alle früheren Köpfe seien arm an innerem Leben und matt in der Empfindung, so bietet Piero in seiner Landschaft eine Steigerung höchster Gefühle. So gelang ihm denn auch die Krone aller Cassonebilder, der Tod der Prokris (in London) (Kat. Nr. 404). Seine vier Andromedabilder der Uffizien, die Berliner Tafel mit Venus, Mars und Amor, die Prometheusbilder in Berlin (Sammlung Kaufmann) und Straßburg, auch das Hylasbild der Sammlung Benson in London (das freilich kein Cassonebild ist) sind so bekannt, daß sie nur erwähnt zu werden brauchen (Kat. Nr. 406 bis 413). Nicht von ihm selbst, aber in seiner Art sind die zwei Perseusbilder der Sammlung Ganay-Ridgway in Paris und wohl auch der Trionfo della Castità (nach einer Medaille Bertoldos) in der Wallace-Collection.

Ein Nachahmer erstand Piero di Cosimo in *Niccolò Soggi* (1480—1551), dem zwei Bilder der Uliva-Sage in der Sammlung Corsi in Florenz und wohl auch das interessante Bild im Berliner Kunstgewerbemuseum: „Herkules am Scheidewege" angehören (Kat. Nr. 419). — —

Die florentiner Entwicklung zeigt also drei Stufen der Auffassung: das Getümmelbild und das unreflektierende Episodenbild der Epiker; das pathetische Bild der Botticellischule; das tragische Bild der Ghirlandaioschule, mit leonardeskem Grundzug. Im Anfang herrscht Wucht, Stoß, Kraft, Fülle, Glanz. Dann fordert der Episodenstil Sonderung und die Entwicklung des Schauplatzes. Die Fülle der Einzelheiten wird ausgebreitet. Dort das Schlacht- und Triumphbild; hier die Folge der Szenen nebeneinander. Botticelli vertieft dies muntere Spiel und spricht schwere Dinge im römischen Dialekt aus. Sein Vortrag verschmäht die Fülle der Episoden, er greift eine Szene heraus und begleitet sie höchstens mit Anlauf und Ablauf. Daneben gibt er in großfigurigen Götterbildern ein anderes Pathos. Die Beziehung zum Menschen, zur Gegenwart, wird nur geahnt; objektiv zieht die Welt der Symbole feierlich vorbei. Erst die letzte Gruppe ist humanistisch in dem Sinne, daß der leidende Mensch den Mittelpunkt bildet und seinem Schmerz auch die Natur nicht taub bleibt. Die tragische Spannung führt dann zur Befreiung und Verklärung.

Kein Bild ohne Beziehung, kein Stoff ohne Symbolkraft. Dadurch geben diese Bilder so überraschende Aufschlüsse über das intime Denken. Die Mehrzahl aller Truhenbilder ist für den Hochzeitstag gemalt; alle für gehobene Stunden und Festzeiten. Aber kein Kulissenstil, keine banausischen Rodamontaden; alles blüht in der Frische gesunden Blutes und natürlicher, ungekünstelter Empfindung.

### b) Siena im Quattrocento.

Die sienesische Malerei des Quattrocento, lange unterschätzt, wird heut wieder hoch gewertet. Man hat erkannt, daß sie zwar andere Probleme sich stellte und löste als Florenz, daß aber die dekorative Einheit, Schönheit und Delikatesse in Siena zarter entwickelt wurde als am Arno. Für die Gesamtentwicklung der europäischen und speziell italienischen Malerei bleiben Florenz und Venedig natürlich die klassischen Plätze. Aber jede Zeit hat neben den Hauptaufgaben des Fortschrittes Pflichten des Erbes und der Beharrung, damit der Humus nicht schwinde und in späteren Zeiten wieder der Zusammenhang mit der Vergangenheit gefunden werde. Wenn Florenz ziemlich rücksichtslos mit der gotischen Tradition umging, so hatte es das Recht des Pfadfinders; Siena umgekehrt zögerte und hütete. Dem Cassone gegenüber erweist sich diese Situation durchaus als Gunst.

Das Gesamtbild ist nicht so reich und abgestuft, aber einheitlicher; der Höhepunkt wird in den Tagen Francesco di Giorgios und Matteo di Giovannis erreicht.

Die vergoldete Stucktruhe, mit Emblemen, Wappen, Schrift und Masken gefüllt, bleibt in Siena und Lucca auch im Quattrocento hoch geschätzt; nur wird das enge Streumuster mehr und mehr verdrängt von größeren Formen und die „Dreifelderwirtschaft" wird bis zum Ende des Jahrhunderts bevorzugt. Das Museo industriale in Rom besitzt ein schönes aus Siena stammendes Stück, dessen Disposition den Normaltypus gibt: Drei Felder in Vierpässen, an den Ecken Tabernakel und Wappenputten; in den Vierpässen thronende Figuren (Kat. Nr. 51). Ein ähnliches Stück stammt aus der Sammlung des Principe Fondi aus Neapel, wo der gleiche Typus wie in Siena geherrscht zu haben scheint — Neapel lebte ja künstlerisch von Siena viel mehr als von Rom. Auch zwei Stucktruhen in Paris (Musée André und Baron Lazzaroni) sind verwandt, wenn auch kleiner. Berlin besitzt eine Truhenfront in vergoldetem Stucco, deren drei Felder angekettete Wiesel und Doggen zeigen, zweifellos nach orientalischem Muster. Derartige Truhen scheinen zuerst in Lucca entstanden zu sein, wo ja die Seidenkultur orientalisierende Muster in Bereitschaft hielt. Aus dem Palazzo Odescalchi in Siena stammt ein Truhenbrett, das den Brautzug mit Pagen und Wappenschilden in Stucco vorführt. Wie in Florenz, so scheint auch in Siena dieser Dekor um die Mitte des Jahrhunderts in Abnahme gekommen zu sein. Vielleicht ist in der terra di Siena auch später noch manches derartige Stück entstanden; das Hinterland von Siena ist ja sehr konservativ gewesen und hat der Entwicklung der Kunst in der Hauptstadt nur schwer folgen können.

Vergebens habe ich nach bemalten Cassoni aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts etwa in der Art Taddeo di Bartolos gesucht — damals scheint der plastische Cassone allein Geltung gehabt zu haben. Das früheste mir bekannte bemalte Stück ist der zweigeteilte Cassone bei Conte Palmieri-Nuti in Siena von *Sano di Pietro*: La storia, quando la Reina Saba andò audire la sapientia del Re Salomone, wie die breite Umschrift sagt (die letztere eine Nachahmung der plastischen Majuskelborden) (Kat. Nr. 425 u. 426). Hier sind einfach zwei Halbteile gegeneinander geschoben; man merkt, daß der Maler noch nicht weiß, wie er sich mit der Fläche der Truhenfront abfinden soll. Von Sano stammt auch jenes oben schon besprochene wichtige Bild mit der Predigt Sankt Bernardins und den am Rathaus ausgestellten goldenen Truhen. Der Kunst in Siena fehlt der

Sinn für klare Disposition; die Kraft liegt hier in dem farbigen Spiel bunter Fülle, im Glanz und Muster goldener Strahlenbahnen. — Von *Sassetta* sind leider keine Cassonebilder erhalten. Er hat seine feine durchgeistigte Kunst nur im Altarbild, der Predelle und dem kleinen Tabernakelbild betätigt. Manche seiner zieren Tafeln — ich denke z. B. an die Anbetung der Könige im Palazzo Saracini in Siena — sind zu groß für eine Predelle, haben aber auch kein Truhenformat. Wir bilden die wenig bekannten Bilder der Sammlung Johnson in Philadelphia ab: Sposalizio und Visitazione, obwohl sie wahrscheinlich Teile einer Predelle sind (Kat. Nr. 434 u. 435).

*Giovanni di Paolo* ist es, der einen neuen Typus für Siena prägt und den Übergang von der stucchierten zur gemalten Front vollzieht. Im Museo Stibbert in Florenz findet sich ein dreiteiliger Cassone im vergoldeten Stucco; breite Schriftbänder umziehen die viereckigen Felder und besagen: Senza honesta perduta è la bellezza, senza amor non almai gentil essa non est. Auf den Reliefs dieser Truhe, die um 1440 entstanden sein mögen, ist dargestellt, wie Aristoteles von Campaspe geritten wird, wie Diana Actaeon in einen Hirsch verwandelt und wie Salomo auf Drängen seiner heidnischen Frauen den Götzen opfert. Alle drei Szenen sollen die Herrschaft der Frau über den Mann illustrieren: der klügste Mann der Antike folgt den übeln Launen der Geliebten Alexanders; der kecke Jäger, dem der Zufall einen göttlichen Frauenleib enthüllt, muß von nun an in der Brunst des Hirsches stehen; Frauenschmeichelei bringt Könige dazu, ihren Gott zu verraten. Ein ganz ähnliches Thema führt Giovannis Pinsel dann auf einer gemalten Truhenfront im Seminario vescovile di San Francesco in Siena vor. Hier wird die Geschichte der Judith, Delilas und Salomos erzählt; jene feiert die unerschrockene Heroine, die mit den Waffen der Schönheit und List den gefürchteten Feind im Feindeslager tötet; Delila hat den stärksten Mann der alten Zeit entnervt, bezwungen und geblendet; Salomos Götzendienst beschließt wiederum den Hymnus (Kat. Nr. 442).

Die Judithszene kommt auch noch ausführlicher vor; und zwar wird sie dann in Gegensatz zu dem sorglosen Leben der Frau in der Campagna gebracht, wo Spiel und Tanz, Fischen und Baden die Freuden sind (Kat. Nr. 428 u. 429). Hier lebt der sog. „paradiso" des Trecento fort. Wie so oft, bildet das Truhenbild Ausklang

und Nachklang der alten großen Fresken. Das tat im Trecento der Elfenbeinkasten; die Novelle der Schloßherrin von Vergi kommt sowohl im Fresko (Pal. Davanzati Florenz) wie im Beinkästchen (Louvre) vor. Jetzt tritt an Stelle der Embriachikästen die bemalte Truhe.

Nicht zu einem Cassone, sondern zu einem Altartabernakel gehören drei Tafeln Giovanni di Paolos (zwei im Provinzialmuseum in Münster, die dritte bei Simonetti in Rom), auf denen die Geschichte des Täufers dargestellt ist (Verkündigung an Zacharias-Rom; Geburt des Täufers; Verhör des Täufers vor Herodes). Wir haben schon oben von ihnen gesprochen, ebenso wie von der von einem größeren Tabernakel stammenden Folge von Täuferszenen, die aus der Sammlung Aynard in Lyon in den Kunsthandel gekommen ist (Kat. Nr. 443 bis 450).

Simonetti in Rom besitzt noch zwei Truhenbilder von Giovanni di Paolo, von denen eins die Geschichte der keuschen Hippo darstellt, die, um ihre Tugend zu retten, sich vom Schiff ins Meer stürzte und dann von Poseidon gerettet wurde.

*Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta* entwickelte die Scene um ein bedeutendes. Seine Beteiligung an den Fresken der Scala führte ihn zu jener Architekturmalerei, die dann lange in Siena geübt und durch Neroccio und Francesco di Giorgio noch weiter verfeinert wurde. Schon früher habe ich die Predelle mit dem Eselswunder des hlg. Antonius in München (Nr. 1022) für Vecchietta in Anspruch genommen; größer und stattlicher ist die durchaus verwandte Bernhardin-Tafel in Liverpool, die dort Pesellino heißt, aber ein zweifelloses Werk Vecchiettas ist (für den, wie ich nachträglich sehe, auch schon der sieneser Burlington-Katalog (1904, Nr. 34) eintrat, zugleich freilich mit dem Hinweis auf Benvenuto di Giovanni, mit dem das Bild nichts zu tun hat). Die Tafel, welche eine Predigt Bernardins vor dem florentiner Dom schildert, gehörte vermutlich zu einer Folge von Bernardinsbildern, die der der Zanobiusbilder Botticellis ähnlich war. Solche Bilder sind wohl bald nach der 1450 erfolgten Kanonisation des Heiligen entstanden.

Aus dem Jahre 1445 stammen die Schrankbilder Vecchiettas für das Hospital della Scala. Berenson hat ihm auch den zweiteiligen Cassone der Sammlung Palmieri-Nuti in Siena zugeschrieben, der die Schlacht der Volsker und Römer und die Versöhnung Coriolans infolge der Fürbitte der Frauen darstellt.

Ein sehr interessantes Dokument über sieneser Truhenmaler ist aus dem Jahr

1467 erhalten und in den Nuovi documenti per la storia dell'arte senese (ed. Borghesi e Banchi 1898, S. 229) abgedruckt. Am 28. April 1467 schlichten der Maler Sano di Pietro und ein gewisser Giovanni di Bartolommeo Gallacini einen Streit zwischen den Malern *Antonio di Giusa* und *Battista di Fruosino,* die Compagni einer Bottega waren und sie jetzt aufteilen wollen. Da werden erwähnt: un paio di gofani di quelo da Viterbo; un paio di gofani forniti a drappi, Wert 40 Lire, e sono d'ariento dorato; un paio di gofani d'ariento dorati a vertù, Wert 36 Lire; un paio di gofani d'ariento dorato non graniti nè sopanati, Wert 34 lire senza e cuperchi (Hüllen?); tre paia di gofani a la fiorentina ingessati di gesso grosso Wert 70 Lire; due paia di gofani a l'usanza nostra, ingessati di gesso grosso e sotile e rilevati, Wert 38 Lire; un gofano comunale. Das ist echteste Atelliersprache. Wir lernen daraus die verschiedenen Arten der in Siena üblichen Gofani kennen; der Typus von Viterbo, von Florenz, a l'usanza nostra wird unterschieden, der „gesso" und das „indorato" spielt eine viel größere Rolle als die Malerei, die wir nur deshalb voraussetzen, weil beide Streitenden Maler waren und in ihren sonstigen Aufträgen stets bemalte Dinge liefern. Es gab nämlich nach Milanesis Dokumenten (Band II, 394) eine Malerfamilie der Giusi in Siena. Das Haupt war Giusa di Frosino, 1458 zuletzt erwähnt; dessen Sohn Antonio ist 1412 geboren und ist der eine Streitführende; Battista di Frosino, pittore e miniatore aus derselben Familie, der Neffe Antonios, ist erst 1432 geboren, beim Streit also erst 35jährig. Schon 1464 bekommt er Miniaturen bezahlt, 1507 arbeitet er noch mit Brescianino zusammen, als 75jähriger. In der Bottega, die Antonio und Battista zusammen führten, entstand vielerlei; wir hören von lettiere, armi, tavolete da riscapate, regoli, targoni e bandiere, un panno del Leggio für die Compagnia di San Ansano, una balzanella nuova (eine Fahne) und vielen Miniaturen. Schon Milanesi beklagt es, daß alle diese vielen Dinge verloren gegangen sind. Vielleicht ist die Truhe mit dem Wunder der hlg. Scolastica (Nr. 459) eine Arbeit dieser Bottega.

*Neroccios* delikate Freilichtmalerei hat sich leider auf Cassonebilder nicht erstreckt. Berenson hat ihm zwar den David-Cassone der sieneser Galerie (III, 217) zugewiesen, ich glaube hier aber die Hand Francesco di Giorgios zu finden. Dagegen stammt von Neroccio eine Folge allegorischer Gestalten, Hochformat, jedes 1.20×0.75 groß, eine in der Sammlung Chalandon in Paris, die andere im Musée von Tours.

Das auf einem Hund stehende Mädchen stellt wohl die Fidelitas, der Krieger in Tours die Fortitudo dar. Solche Folgen von Allegorien, uomini famosi usw. gab es vielfach in Einzeltafeln (bekannt ist auch eine Folge von Amico Aspertini, von der sich Tafeln bei Fr. Cook in Richmond, in Pest usw. befinden).

*Francesco di Giorgio* war nicht der fruchtbarste, aber der geistvollste unter den sieneser Malern. Der schon oben erwähnte Trionfo di Davide, ein sehr langes festliches Szenenbild, verrät trotz aller Beschädigung noch seine farbige hellkühle und doch prangende Schönheit (Kat. Nr. 462). Dann werden eine Reihe von Trionfi Petrarcas mit Francesco di Giorgio in Verbindung gebracht (bei Lord Wantage, in Lockinge House, bei Francis Cook in Richmond und das seltsame Bild eines mystischen Triumphzuges der Sammlung Kann in Paris; Kat. Nr. 463 bis 465). Auch für mythologische Darstellungen Francescos haben wir einige Belege. In den Uffizien befindet sich eine Zeichnung mit der verlassenen Ariadne auf Naxos (Abb. in meiner Plastik Sienas im Quattrocento S. 198), die möglicherweise für ein Cassonebild bestimmt war. Der Louvre besitzt ein Cassonebild mit dem Raub der Europa, das Berenson für Francesco in Anspruch nimmt (Kat. Nr. 466). Das Stück ist in einer Weise übermalt, daß es schwer ist, ein Urteil zu fällen. Berenson selbst besitzt von Francesco ein echtes Stück, leider nur die rechte Seite einer Tafel, mit der Darstellung eines Gartens, eines Tempels, und einer Mädchenschar (wahrscheinlich ein Raub Helenas). Beteiligt ist Francesco di Giorgio, wie Venturi und Bombe nachgewiesen haben, an den Schrankbildern für den Bernardino-Gonfalone in Perugia von 1473. Die Rekonstruktion, die Bombe für die Gesamtanordnung versucht hat, ist äußerst wichtig, weil sie ein Beispiel für die Verwendung der Einsatzbilder überhaupt gibt.

Trat in den sieneser Cassoni bisher die mythologische Welt spärlicher als in Florenz hervor, so gibt der bis zum Ende des Quattrocento tätige *Matteo di Giovanni* und sein Schüler *Guido Cozzarelli* eine ganze Reihe von Szenen aus der altrömischen Sage. Siena hat sich ja stets als die Lieblingstochter Roms gefühlt und das Vorrecht, die Lupa in ihrem Wappen zu führen, stolz empfunden; das Bewußtsein, Enkel und Erbe des antiken Roms und Ruhms zu sein, blieb in Siena lebendiger als in dem demokratischen Florenz. Im sieneser Rathaus sowohl wie an den Bänken Federighis in der Mercanzia predigten die alten Catonengeschlechter den Sienesen die Bürgertugenden,

die das antike Imperium groß gemacht hatten. So meldet sich denn auch jetzt im Cassonebild die gleiche Verehrung für die antike Welt. Ein wichtiges, erst seit drei Jahren bekannt gewordenes Stück ist die große, hohe Truhe bei dem Marchese Chigi-Zondadari in Siena, die mit drei Hochbildern der Hippo, Camilla und Lucrezia geschmückt ist — keine Arbeit Matteos, sondern seines ihm häufig sehr nahe kommenden Genossen Guidoccio Cozzarelli (Kat. Nr. 468). Hier spielt wieder wie so oft in Siena die Schrift eine große Rolle. Die Truhe ist sehr hoch und läßt Raum für drei hochgestellte Rechtecke an der Front, die von Pilastern getrennt werden. Die Auswahl entnahm der Maler Boccaccios Buch: De claris mulieribus oder Petrarcas Trionfo della Castità. Die Lucreziageschichte hat Matteo noch einmal in einem Cassonebild des Musée Cluny behandelt, und zwar als Gegenstück zur Penelopesage (Kat. Nr. 469 u. 470). Die Camillageschichte hat Matteo in drei Bildern ausführlich nach dem 11. Buch der Aeneis dargestellt. Die erste Szene schildert ihre Errettung aus dem Amasenus, die zweite ihr heldenhaftes Ringen gegen 15 Gegner und die dritte ihren Tod (Kat. Nr. 471 bis 473).

Bei Henry E. Huntington in Newyork befinden sich zwei prächtige und sehr gut erhaltene Tafeln Matteos, eine ausgezeichnete Probe für Sienas romantische Gesinnung. Wir haben hier das Gegenstück zur Phaedrasage. Ein Sohn liebt seine Stiefmutter; dies erzählt Plutarch von *Stratonice,* der Gattin des Seleukos I. Nikator, der dann auf Rat des Arztes Erasistratos seinem Sohn Antiochus das junge Weib schenkt. Die Sage wird vielen Lesern bekannt sein aus der Stelle in Wilhelm Meister (Lehrjahre I, Kap. 17), wo ein Bild des Gérard de Lairesse (das Original hängt im Schweriner Museum) erwähnt wird. „Das Bild stellte die Geschichte vor, wie der kranke Königsohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt.“ Dasselbe in der französischen Malerei sehr beliebte Thema behandelt ja auch Ingres' schönes Bild in Chantilly.

Matteo hat die Erzählung in sechs Bildern (2×3) vorgeführt (Kat. Nr. 474 u. 475). Die erste Tafel schildert die Krankheit des liebeskranken Antiochus und die Enthüllung des Geheimnisses: sein Herz schlägt stärker, als die Königin vorübergeht. Das merkt der Arzt, der dann dem alten König den weisen Rat gibt, Jugend zu Jugend zu lassen; die zweite Tafel erzählt vom Verzicht des alten Königs, der die Beiden zusammengibt, vom Hochzeitsfest und Gastmahl. Dabei entfaltet nun Matteo einen Chronik-

stil, der in seiner Zartheit an Enea Silvios berühmte Novelle: Euryalus und Lucrezia erinnert. Die Ausstattung der Zimmer, ihre Möbel, das kostbar verzierte Bett, der Reichtum der Kostüme, die sinnigen Huldigungen vor der Braut — das alles ist aufs feinste geschildert. Die Quelle, aus der Matteo schöpfte, war wohl Plutarch (Demetr. 28ff.). Seleukos I. Nikator (353—281) war der wichtigste der Seleukiden und Nachfolger Alexanders; im Gegensatz zu diesem hat er nicht an die Vermischung der Griechen und Orientalen geglaubt, in letzteren durchaus Barbaren gesehen und deshalb den Orient planmäßig mit griechischen Kolonen durchsetzt. Von all diesen Dingen ahnt unser Sieneser nichts. Ihn fesselt nur die denkwürdige Tatsache, daß ein Gatte seine Gattin seinem eigenen Sohn überläßt. Vielleicht kannte er das Kapitel bei Hygin über Inceste. Dort wird auch Hippolytus erwähnt, der von seiner Stiefmutter Phaedra geliebt wird, ohne daß sie Gegenliebe gefunden hätte, und im Zusammenhang damit Oedipus, der seine eigene Mutter geheiratet habe. Diese Historien sind auf Truhenbildern nie dargestellt worden. Das Thema, daß Vater und Sohn dasselbe Mädchen lieben, wobei der Sohn dann schließlich siegt, kehrt übrigens in manchen Novellen der Renaissance wieder.

Nach Hâvre ist aus der Sammlung Campana ein Truhenbild Matteos verschlagen, das den Raub der Helena darstellt (Kat. Nr. 476). Hier ist nicht viel Detail gegeben, das Ganze aber in einem eigentümlich wilden, leidenschaftlichen Akt vorgeführt. Mit jener ungestümen Kraft, an der sich bei diesen gesunden Quattrocentomenschen der Held verriet, wird die Gattin des Menelaos im Tempel der Venus überfallen, geraubt und aufs Schiff geschleppt. Die homerische Welt breitet sich, dorische Säulen, die Salzflut, Schiff und Ruderer.

Zu der Lucreziageschichte im Musée Cluny, die oben erwähnt wurde, hat Matteo als Gegenstück die Heimkehr des Odysseus zu Penelope gemalt. Dadurch wird die castitas activa der castitas passiva gegenübergestellt. In Florenz stellt man Lucrezia und Virginia zusammen, zwei Morde; das sieneser Duo klingt menschlicher, beweglicher. Die Penelopegeschichte kehrt noch einmal in Pandolfo Petruccis Palazzo wieder.

Auch die Zeitgeschichte hat Matteo illustriert (Kat. Nr. 478). Er hat die in Siena oft geschilderte erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Braut Eleonora von Portugal 1452 gemalt. Sie fand an der Porta Camollia in Siena statt; Aeneas Piccolomini führte dem Kaiser die Braut zu und der Tag blieb natürlich für die Sienesen das un-

vergeßliche kaiserliche Brautfest. Aeneas selbst hat die Szene beschrieben; aber Matteo brauchte keine Bücher, hundert Augenzeugen sagten ihm alle Einzelheiten Pinturicchio hat dieselbe Szene etwa zehn Jahre nach Matteos Tode auf die Wand der Libreria des Doms gemalt, natürlich in sehr anderer Weise, da es sich um ein repräsentatives Fresko handelte.

*Girolamo di Benvenuto* (1470—1524), der auch die Totenbahren für die sieneser Scala bemalt hat, tritt Matteos Erbe an. Wir haben von ihm ein Truhenbild mit der Tochter Jephthas, die ihrem in Mizpa einziehenden Vater freudig entgegenkommt und dann geopfert werden muß (Kat. Nr. 479). Auch hier melden sich also die tragischen Stoffe, zu gleicher Zeit wie in Florenz. Das Jephthathema ist ein seltsames Hochzeitscarmen; ist es eine symbolische Darstellung der Gefühle des Vaters, der sein Kind hergeben muß? Das Bild ist nicht von Matteo, wie Mather glaubt, sondern von Girolamo. — Außerdem haben wir von Girolamo noch drei Deschi. Der bekannteste mit dem Parisurteil ist im Louvre (dort noch immer bologneser Schule genannt), ein zweiter Desco oder „Tavoletta da riscappate" (vgl. Antonio di Giusa) mit Herkules am Scheidewege bei Baron Franchetti in Venedig, der dritte in der Jarves-Collection in Newhaven mit Amor, den fünf Mädchen fesseln und seiner Flügel berauben (Kat. Nr. 480 bis 482).

Den Schluß der Sieneser Meister macht *Bern. Fungai* (1460—1516). In Siena hat sich nur eine zweigeteilte Front erhalten mit den Figuren der Prudentia und Fortitudo (im Seminario von S. Francesco). Wichtiger ist die Tafel der Sammlung M. Rothschild-Paris mit der Hippogeschichte, vor allem aber die zwei schönen Scipiobilder der Petersburger Galerie, die dort Pinturicchio zugeschrieben werden (Kat. Nr. 485, 486). Die Scipioerzählung kommt in Florenz, Siena und Umbrien vor; Fungai hat aber als Einziger neben die Geschichte des Aluceius und seiner Braut Lucrezia auch die der Sophonisbe gestellt. — —

Man sieht, das sieneser Truhenbild hat sich nicht so stark gewandelt, als das florentinische. Dessen Frühstil, wie er sich im Battaglienbild ausspricht, fällt in Siena aus; dem Stil Pesellinos kommt Giovanni di Paolo noch nicht nahe. Matteo di Giovanni und Cozzarelli dagegen bezeichnen eine Stufe, die in Florenz etwa

derjenigen Gozzolis entspricht. Man vergleiche einmal die Lucreziageschichte Botticellis (Boston) mit Matteos Bild im Clunymuseum, um den ganzen Unterschied des Niveaus zu empfinden. Auch die Bewältigung der großen und stimmungsvollen Landschaft gelingt in Siena nicht. Die Vorzüge liegen hier in der innerlichen, menschlichen Erzählungsweise, die nicht nur das Fernste nahe bringt, sondern auch das Seltsame verständlich macht. Die Kultur ist literarischer als in Florenz. Dazu kommt das Ghibellinisch-Kaiserliche. Die zeitgenössische Novelle tritt zurück. Boccaccio, Sermini, Bandello lassen so manche Liebesgeschichte in Siena erlebt werden und die Meisternovelle Papst Pius' II: Euryalus und Lucrezia spielt natürlich auch in Siena. Diese Dinge hat man nicht auf die Truhe gemalt; sie blieben der Miniatur überlassen.

Das Bild von Sienas antiker Welt würde nicht vollständig sein, wenn wir nicht des großen Freskenzyklus' noch gedächten, der um 1498 von Signorelli, Genga und Pinturicchio für den Palast *Pandolfo Petruccis* gemalt worden ist. Diese Fresken sind z. T. noch erhalten (Siena, Academie; London, National Gallery und Sammlung Mond); die vollständige Beschreibung finden wir bei Della Valle, Lettere senesi III, 320ff. Dieser berichtet von folgenden Szenen: Midas mit den Eselsohren, Bacchanal des Pan, die Parzen, Amors Fesselung (London), Orpheus und die Mänaden, Scipios Enthaltsamkeit (Siena), der Raub Helenas und der Brand Troias, Aeneas' Flucht (Siena), Penelope (London); dazu hat Pacchiarotto an der Decke das Urteil des Paris, die neun Musen und die drei Grazien gemalt. In dieser Liste fehlt noch Coriolan mit den Frauen Volumnia und Veturia (Mond). (Vgl. Lücke in der Z. f. b. K. IX, 410—14 und R. Vischer, Luca Signorelli, S. 239.)

## c) Umbrien.

Die vielfachen Beziehungen, die zwischen der Kunst Sienas und Umbriens im Quattrocento bestehen, bringen es mit sich, daß man bei der Zuweisung der Cassoni oft schwankt, wo die Meister zu suchen sind. In der plastischen Dekoration bleibt Perugia ungleich bescheidener als Siena; man begnügt sich mit der gotischen Arcatur und setzt dann in die Bögen die Wappen, Einzelfiguren und kleine Szenen. Eine Stucktruhenfront bei J. Spiridon in Paris ist 1422 datiert und hat an der unteren Leiste die Aufschrift: „Io di Lucrezia Romana sono lo schiavo." Unter acht Arca-

turen, die auf gedrehten Säulchen ruhen, stehen je vier geflügelte und gepanzerte Engel und vier Ritter, ohne Panzer, aber mit Schild, Keule und Spruchband. Stefano Bardini besitzt eine Truhe in pastiglia dorata, die auch noch der ersten Hälfte des Quattrocento angehört und in sechs gotischen Arcaturen der Front rechts und links Helmzier und Wappen, auf den vier inneren Bögen die Jason-Geschichte zeigt. Die letztere scheint nach dem Vorbild eines Embriachikastens gemacht zu sein, wie sich ein solcher z. B. im Dresdener Grünen Gewölbe (Elfenbeinzimmer Nr. 122) findet. Hier sehen wir, daß die Arbeiten der Embriachi Vorbilder für die großen Cassoni abgaben. In zwei anderen Stucktruhen, von denen die eine aus der Congregazione della Carità in Urbino stammt und heut im Palazzo Ducale steht, die andere auf der Mostra in Perugia 1908 ausgestellt war, ist die Lucreziageschichte im Relief dargestellt: rechts ersticht sich Lucrezia beim Gastmahl des Brutus und Collatinus, links sieht man die Vertreibung der Tarquinier. Alle diese umbrischen Stuccotruhen haben oben und unten an der Front horizontale Friese, die bald Löwen am Wasser, bald nackte geflügelte Genien darstellen.

Von den umbrischen Truhenmalern der Frühzeit ist *Piero della Francesca* bei weitem der bedeutendste. Seine architektonischen Prospektstücke sind freilich erst nach 1469 entstanden, als er nach Urbino berufen wurde. Sie waren in die Holzwand eingelassen und sollten den Ausblick aufs Freie vortäuschen. Der Cyklus, zu dem die Tafeln in Urbino und Berlin und mehrere Stücke im Palazzo Massarenti in Rom gehören, war vermutlich in einem Zimmer vereinigt, vielleicht in dem der Herzogin; das Berliner Bild zeigt ja das Meer und damit die Heimat der Prinzessin, die aus Pesaro stammte (Nr. 497 u. 498). Auch die bekannte Geißelung Christi von Piero stammt aus dem Palast Federigos und wurde erst später als Wandschranktür in der Domsakristei angebracht. Sonst hat sich kein Truhenbild Pieros erhalten; der Desco mit dem Trionfo della Fama in der Historical Society in Newyork, den Berenson ihm zuschreibt, ist florentinisch. Die Tatsache, daß 1473, als es galt, den Schrank für den Gonfalone des heiligen Bernardin in Perugia zu schmücken, fremde Maler wie Neroccio und Francesco di Giorgio aus Siena zu Hilfe gerufen werden mußten, verrät, daß die umbrische Schule damals nicht über genügende Kräfte verfügte.

Und doch hatte es eine Gelegenheit gegeben, bei der sich ein Aufschwung der

umbrischen Historienmalerei hätte anbahnen können. Zwar nicht Domenico Veneziano, wie man lange annahm, sondern ein Anonymus wurde um 1460 in den Palazzo Baglioni in Perugia gerufen, um den Festsaal mit Uomini famosi zu füllen. Man sah dort, wie Bombe[1]) geschildert hat, außer der thronenden Perusia und Eulistes, dem troianischen Gründer Perugias, dreizehn Condottieri und drei Juristen an der Wand porträtiert: Jacopo, Niccolo und Francesco Piccinini, Braccio und Niccolo Fortebracci, Ruggiero Cane, Rudolfo degli Oddi, Raniero del Frogia, Piero und Angelo Baldeschi und andere. Die Baglioni scheinen aber keinen Künstler gefunden zu haben, der ihnen die auf umbrischer Erde geschlagene, in Florenz so oft gemalte Schlacht von Anghiari oder griechische Märchen auf die Truhen gemalt hätte.

Pieros Tafeln sind keine Truhenbilder; sie sind selbständige, halb wissenschaftliche Expektorationen des grübelnden Perspektivikers; ihr Reiz liegt nicht im Farbenspiel und nicht im Novellistischen, keine Symbolik spricht zu Braut und Bräutigam. Kühles Raisonnement ist ausgebreitet und nur die helle leuchtende Sonne der Foglia-Hügellandschaft und des adriatischen Meeres deutet darauf hin, daß auf diesen Tafeln ein durch die Erinnerung an die Heimat beglücktes Frauenauge ausruhen will. Und doch ist hier derselbe Meister tätig, der auf den Rückseiten der Porträts des Herzogs und der Herzogin von Urbino in den Uffizien eine so zauberhafte Landschaft, einen so prächtigen Höhenblick und so originelle Umzüge gegeben hat.

Von einem Schüler Pieros ist der Verschlag mit dem Bett Herzog Federigos in Urbino ausgemalt worden, den Lionello Venturi kürzlich wieder im Magazin entdeckt und aufgestellt hat. Die Bretter sind marmoriert, über dem Streumuster ragen hohe Baumkronen mit singenden Vögeln auf. Dazu die Wappen des Herzogs, das Wiesel und die Bombe.

Das Bild in der Sakristei des urbinater Doms war wohl ein Votivbild. Wir wissen, daß Federigo der plötzliche frühe Tod seines Stiefbruders sehr gelegen kam; so mag die Geißelung Christi, neben der die Porträts des Vaters, des ermordeten Bruders und Federigos selbst gemalt sind, eine Erinnerung an die Vorgänge von 1444 ent-

[1]) W. Bombe, Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz, V. Band, Berlin 1912, S. 80ff. Derselbe, Repert. f. Kw. 1910, S. 295—301.

halten. Die allegorischen Bilder in der Bibliothek des Herzogs, von Melozzo und Justus von Gent gemalt, und die 28 Weisen im Studio des Herzogs sollen hier nur erwähnt werden, da sie allgemein bekannt sind. Dies Kabinett des Herzogs gibt eine gute Probe für die Anordnung solcher Bilder an der Oberwand. Die Intarsia reicht etwa zwei Meter hoch. Die ganze Oberwand wurde durch die Bilder der Uomini famosi ausgefüllt; Bombe hat nachgewiesen, wie die 28 Porträts, die heut im Louvre und in der Galleria Barberini verstreut sind, einst angeordnet waren.

Die Umbrer gehen den profanen Stoffen bis gegen Ende des Jahrhunderts aus dem Wege. Weder von Boccati, noch von den Mattioli, weder von Bonfigli noch von Caporali und Fiorenzo di Lorenzo sind Truhenbilder erhalten oder in den Akten gemeldet; Bombes Kapitel in dem oben genannten Buch enthalten nicht einen einzigen Hinweis (S. 83—143). Auch bei den Miniaturmalern, die in Siena z. B. auch Truhen bemalten, findet sich nichts (ib. S. 144—152). Perugino malt weder in Perugia, noch in Rom, noch in Florenz profane Stoffe; erst 1494 beginnt das, als er für den Dogenpalast in Venedig die Barbarossabilder malen soll. Die Fresken des Cambio in Perugia entstanden erst um 1500. Das Bild für Isabella d'Este ist erst 1505 vollendet und aus dieser Zeit dürfte auch der Apoll und Marsyas im Louvre sein. Nach dem Tod Peruginos wurde dann von seiner Witwe der Isabella Gonzaga noch ein Bild angeboten: wie Vulcan mit dem Netz Venus und Mars bedeckt (Bombe, l. c. S. 218f.).

Einiges aus der Zeit vor Perugino können wir immerhin noch beibringen.

Im Musée Cluny finden wir zwei kleine Tafeln der Briseisgeschichte, die wohl zusammen die Front eines Cassone gebildet haben (Kat. Nr. 504 u. 505). Achill küßt Briseis; Eurybates und Talthybios kommen als Abgesandte Agamemnons. Briseis wird zu Agamemnon gebracht; vergebens warnen Phoinix, Achills Lehrer und Aiax. Die Erzählung ist merkwürdig ungeschickt, das Szenische ist sehr dürftig, man fühlt das Ungewohnte solcher Epik. — Nun befindet sich in den großen Albums mit den Zeichnungen des fleißigen Ramboux im Städelschen Museum, die er auf seinen italienischen Reisen angefertigt hat, eine Reihe von Zeichnungen nach einem Cassone, den Ramboux um 1830 im Palazzo Corbiniani in Gubbio sah, ebenfalls homerische Szenen, die mit den Bildern im Musée Cluny übereinstimmen (Kat. Nr. 506 bis 511). Hier steht Paris zwischen Venus und He-

lena, Menelaus zwischen Juno und Minerva. Dann folgt Briseis' Abschied von Achill, sie wird zu Agamemnon weggeschleppt. Schließlich ist auch der Kampf zwischen Hector und Achill dargestellt. Ramboux hat an den Rand geschrieben: „padre di Ghirlandaio". Aber es handelt sich zweifellos um einen umbrischen Maler.

Fruchtbar für die Cassonemalerei war der Pinturicchio-Schüler *Matteo Balducci,* in Fontignano bei Perugia um 1480 geboren, dann seit 1517 sechs Jahre lang Gehilfe Sodomas in Siena. Er starb erst nach 1554. Das interessanteste Truhenbild von seiner Hand, aber aus der späteren Zeit, befindet sich im Museum von Rouen. Es stammt aus der Sammlung Campana und schildert die Geschichte der Tuccia (Kat. Nr. 516). Die Keuschheit dieser römischen Vestalin, die zum Zeichen ihrer Unschuld in einem Sieb Wasser aus dem Tiber bis zum Vestatempel trug, hatte Petrarca besungen. Tuccia erscheint daher auch oft auf den Bildern des Trionfo della Castità. Hier haben wir eine ausführliche Darstellung ihrer Sage, nach Valerius Maximus erzählt. In echt umbrischer Weise ist die Landschaft in weichen, reichen Höhenzügen gebreitet. Der Tiber schlängelt sich rechts bis nach Ostia hin. Hier taucht Tuccia das Sieb ein, von ihren Verleumdern umstanden; eine zweite Szene schildert sie im eiligen Lauf zum Vestatempel, eine dritte ihre Ankunft im Tempel und ihr Dankgebet an die Göttin. Im Hintergrund wird der Triumphbogen des römischen Forums sichtbar. — Auf einem Desco (in Bergamo) hat Matteo die Geschichte der Cloelia geschildert, wie sie mit den Freundinnen den Tiber durchschwimmt und durchreitet; ein anderer Desco bei Lord Crawford stellt Diana und Actaeon dar (Kat. Nr. 517 u. 519). Im Palazzo Saracini in Siena soll es nach Berenson einen „Ercole al bivio" von Matteo geben. Endlich wird ihm ein Desco der Sammlung Ravaisson-Mollien in Paris zugeschrieben, dessen Thema als Apollo und Admet gedeutet wird, eine sonst niemals in der Renaissance dargestellte Szene; vielmehr ist die Orpheuslegende dargestellt.

Ein anderer Schüler Pinturicchios ist *Giovanni Battista Bertucci,* in Faenza geboren und dort 1516 gestorben; er stand zuerst unter Pinturricchios, dann unter Palmezzanos Einfluß. Ihm wird von Berenson das kleine Bildchen der Sammlung André (Nr. 1034), Narciß im Quell sich spiegelnd, zugeschrieben.

Derselben Zeit gehört der faentiner Maler *Baldassare Carrari* an, um 1460 in Forlì geboren, von 1498—1520 nachweisbar. Er ist für Forlì und Ravenna tätig

(seine Bilder in den dortigen Galerien, in der Brera, in Ferrara, bei Benson in London usw.). Von ihm stammen die Tafel der Sammlung J. Spiridon (Paris) mit der Orpheusgeschichte und die beiden Minosbilder im Museum von Besançon (Nr. 201 und 202, nicht aus Sammlung Campana!) (Kat. Nr. 545 bis 547). Die erste Tafel schildert die Eroberung Athens durch Minos, der den Tod seines Sohnes Androgeos rächen will; die andere die Historie von Pasiphae, dem Stier Poseidons und Daedalos' Bronzekuh.

Von Lazzaro Vasari d'Arezzo, Francesco *Francia* und *Timoteo Viti,* die Vasari ausdrücklich als Cassonemaler rühmt, hat sich wenig nachweisen lassen. Spagna und Timoteo Viti haben einen Cyklus der Musen gemalt. Spagnas Fresken sind im Capitol; Timoteos und Giovanni Santis schöne Tafeln (Apollo und die neun Musen) stammen aus Urbino und hängen heut im Palazzo Corsini in Florenz (Kat. Nr. 525 bis 531).

Die oben genannte Darstellung Balduccis „Ercole al bivio", ist auch das Thema zu Raffaels bekanntem Bildchen in der Londoner National Gallery: der Traum des Ritters. Wir sind auf dem Kithaeron; Hedone und Arete treten zu dem Schlafenden. Das Bildchen wird um 1500 gemalt sein. Ein Gegenstück bietet Peruginos etwa gleichzeitiges Bild im Louvre: Apollo und Marsyas.

*Signorelli* hat seine Kunst vielfach in den Dienst der mythologischen Illustration gestellt. Man braucht nur an das Panbild in Berlin zu denken oder an den Palazzo Petrucci in Siena, dessen große Folge mythologischer Bilder schon oben erwähnt wurde.

Seinem Atelier dürften die beiden schönen Odysseusbilder entstammen, die bei Agnew in London 1913 hingen und dort Pollaiuolo zugeschrieben wurden (Kat. Nr. 514 u. 515). Sie unterscheiden sich durchaus von den oben genannten Odysseetafeln des florentiner Didomeisters, sowohl im Gesamtcharakter wie auch in der Auswahl des Stoffes. Zwar spielt auch hier Polyphem eine große Rolle, daneben aber auch Kirke, Aiolos und die Laestrygonen (Odyssee IX und X). Es ist eine ganz andere Wirklichkeit und Einheitlichkeit im Schauplatz, im Landschaftlichen und in den Figuren. Schienen die kleinen Szenen des Didomeisters wie aus einer Zauberwelt der Träume zu stammen, so packt uns hier bei Polyphems Grausamkeit eine deutlichere Wirklichkeit. Weit geht der Blick übers Meer; Schiffe und Türme heben sich stolz und froh am Horizont ab; und das Gefühl weiter Fahrt, mühsamer Wanderung, schwerer

Geschicke wird in uns vorbereitet. Die Färbung ist nicht mehr lustig, bunt und hell; ein einheitlicher schwerer Bronzeton bindet alles, der wiederum den Ernst dieser Schicksale betont. Wir können daran beobachten, wie Homer nun tiefer eindringt in die Herzen der Neugierigen, wie das Interesse am Seltsamen und Romantischen allmählig zurückgedrängt wird von dem tieferen Verständnis für menschliches Leid und menschliche Torheit. Das ist der echte Humanismus, der auch im seltsamen Märchen das ewige Lied der Menschheit und die Schicksale der eigenen Brust wiederfindet.

Eine ähnliche Steigerung erlebt in der Schule Signorellis die Griseldis-Novelle. Die Frühzeit, wie sie etwa durch Pesellino und den Cassone-Meister vertreten wird, hielt sich vor allem an den Anfang der Aventiure, die nichts Tragisches, sondern nur das Drastische bot, daß ein vornehmer Herr ein Bauernmädchen freit und sie dann nackt vor sich hinstellt. Aber der Sinn der Novelle liegt doch in den Prüfungen der Frau, also in Schicksalen, die Griseldis mit Mattabruna, Oliva, Stella verbinden. So führen uns drei Tafeln der Londoner National Gallery („Umbrian School", Nr. 912 bis 14) die Novelle vor (Kat. Nr. 536 bis 538). Es beginnt mit der Jagd, der Begegnung des Grafen mit Griseldis, ihrer Einkleidung und der Verlobung. Im zweiten Bild wird die Mutter ihrer beiden Kinder beraubt, die Scheidung wird ausgesprochen, und die mit dem ärmlichen Hemd Bekleidete kehrt zur väterlichen Hütte zurück. Das dritte Bild schildert die Hochzeitsfeier, Griseldis' Magddienste und endlich die Aufklärung, die Umarmung der Kinder und die Wiedereinsetzung der Schwergeprüften als Herrin von Saluzzo. Der Figurenmaßstab ist klein und fein; sehr breit wird das Gelände, die Architektur und das Zuständliche behandelt. Die Bilder werden, ebenso wie die Nastagiobilder der Botticellischule, im Schlafzimmer der Gatten angebracht gewesen sein.

Die umbrische Bilanz ist bescheidener als die in Florenz und in Siena. Die Frühzeit des Quattrocento ist überhaupt kaum vertreten, die Spätzeit am besten durch einen Cortonesen, der nur noch am Rand von Umbrien wohnt und seine Kunst aus Florenz und Rom empfängt. Lag es an der Armut des Landes, daß der epische Stil in der Malerei, einst von Giotto in Assisi so machtvoll angeschlagen, im folgenden Jahrhundert keine Fortsetzung, weder in der biblischen noch in der profanen Welt erfuhr? Oder ist vieles zugrunde gegangen und die Corbinianitruhe

in Gubbio einer der wenigen Reste? Auch hier wieder beziehen sich die Urkunden fast immer auf Staatsaufträge, auf kirchliche und klösterliche Behörden; und leider bedarf eine Brauttruhe keines schriftlichen Aktes.

### d) Bologna, Ferrara.

Aus der *bologneser* Schule sind zunächst drei primitive Bilder mit Beispielen gerechter Urteilssprüche zu nennen; sie stellen dar: das Leichenschießen, Tuccias Unschuld und Salomos Urteil (Wien, Graf Lanckoronski) (Kat. Nr. 551 bis 553). Das erste Thema haben wir bisher noch nicht angetroffen. Es wird in den Gesta Romanorum erzählt und findet sich in Florenz auch schon in der primitiven Graphik. Zwei Söhne haben den toten Vater ins Herz getroffen, der dritte weigert sich zu schießen und verrät dadurch seine echte Liebe. Aus der Tucciageschichte ist der Moment gegriffen, wie die Vestalin das Sieb im Tempel überreicht. Das Salomourteil ist alter Besitz iuris et musarum. Venedig hatte seinen Salomo in Marmor an der porta della carta, und nun kehrt das Thema in der Kunst Oberitaliens vielfach wieder, bis Giorgione ihm schließlich die höchste Form gibt. Bei unserem primitiven Bild wirkt Salomos Zeigefinger sehr drastisch, der in dem Augenblick, als die echte Mutter sich auf den Henker wirft, auf die so Bewährte weist.

Bedeutend entwickelter ist die Malerei des Bolognesers *Amico Aspertini*, der erst 1475 geboren und 1552 gestorben ist. Dieser absonderliche Geselle, eine Faprestonatur, die bei Fassadenmalereien in beiden Händen die Pinsel schwang und die Farbentöpfchen an den Gürtel band, zugleich ein unruhiger Wanderbursch und Sammler, bisweilen geisteskrank, dann wieder erstaunlich regsam, hat im Jahr 1500 als Jubiläumspilger Rom besucht; damals dürfte er für St. Peter die Orgelflügel gemalt haben. Da entstanden auch die drei Skizzenbücher mit römischen Veduten, die Fabriczy ihm zugewiesen hat (Arte VIII, 401 f.). Für die Hochzeit der Ginevra Salviati und des Francesco Baroncelli hat Aspertini ein Gebetbuch mit Miniaturen bemalt. Sollten für diese Hochzeit auch die beiden von ihm stammenden Truhenbilder entstanden sein, die im Prado unter Pinturicchios Namen gehen? Das eine stellt das schon häufig erwähnte Thema des Sabinerinnenraubes und der Versöhnung der Sabiner mit den Römern (auf einer Tafel) dar (Kat. Nr. 540).

Hier ist die Architektur Roms und die Landschaft prächtig entwickelt. Das Gegenbild (Kat. Nr. 541) schildert die Enthaltsamkeit Scipios, der nach der Eroberung von Neucarthago das ihm angebotene Mädchen ausschlug, um ein Beispiel der Manneszucht zu geben und es ihrem Verlobten Aluceius unberührt wieder zurücksandte, ja sogar das Lösegeld als Heiratsgut bestimmte. Der Doppelsinn dieser Tafeln ist sehr fein pointiert. Wie so oft bei der südlichen Kultur, werden Kontraste der Lebensbewegung in voller Eigenberechtigung einander gegenübergestellt. Wie die Griechen mit höchstem Bewußtsein Aphrodite und Athena mit dem gleichen Respekt verehrten, weil sie jeder der beiden Welten, die diese Göttinnen vertraten, ihr volles Recht werden ließen, so steht auch der Renaissancemensch der Doppelkraft der Herrschaft, dem Fassen und dem Verzichten, mit absolutem Respekt gegenüber. Romulus' Frauenraub schildert die sieghafte Heldenlust des naiven Menschen, der kühn sich das Weib raubt, um den Stamm fortzusetzen. In Scipios Verhalten verehrte der Humanist die gebundene moralische Kraft, die über die Grenzen des Naiven königlich hinausgreift. Pontanus' Schriften sind voll von solcher Lebensphilosophie.

Aspertinis Heldenbilder (Alexander, Tiberius Gracchus, Claudia casta [Kat. Nr. 542 bis 544]) erwähnten wir schon. Claudia ist die Tochter des Appius Claudius Pulcher, die ihrem Vater das Leben rettete; ihr Schwager ist Tiberius Gracchus. Auf dem Hintergrund des Bildes sieht man Orpheus und Eurydike, die von der Schlange gebissen wird. Vielleicht hat Aspertini eine ganze Serie zu Plutarchs Viten geplant. Die Bilder wurden früher Peruzzi zugeschrieben.

Aus der bologneser Schule ist außer einigen unbedeutenden Trionfibildern in der bologneser Pinakothek noch ein interessantes Bildchen zu nennen, das Michele Lambertini zugeschrieben wird (Bologna, Pinacoteca Nr. 281). Es stellt die Ermordung Jacopo del Casseros di Fano dar nach Dante Purgat. V, 64—84 (Kat. Nr. 554). Das Bildchen kann unmöglich zu einem Altar des hlg. Domenico gehört haben, obwohl dieser in den Wolken erscheint; denn die Hilfe dieses Heiligen versagt ja gerade in diesem Fall! Soviel die Cassonemalereien Dante verdanken, weil er der Erreger und Beweger so vieler ihrer Stoffe war — als direkte Quelle für Dinge, die seine Epik erzählte, wird er nur an dieser einen Stelle benutzt. Kein Cassonemaler hat daran gedacht, die Liebe Paolos und Francescas darzustellen. Vielleicht geht

auch das Bild der bologneser Pinakothek nicht auf Dante zurück, sondern auf die Lokaltradition in Fano oder Bologna.

Ein nicht weniger absonderliches Truhenbild befindet sich in der Galerie von Modena, wo es einem Maler aus Parma um 1450 zugeschrieben ist (Kat. Nr. 556). Es stellt die Geschichte des Giovanni Crisostomo Boccadoro dar, in der Fassung, wie sich die Legende infolge eines seltsamen Mißverständnisses in Toscana und dann in Oberitalien ausgebildet hatte. Ich habe darüber ausführlich in der Zeitschrift für bild. Kunst (Nov. 1912) berichtet. Der Heilige, der in Wirklichkeit als höchst ehrsamer Patriarch in Konstantinopel gestorben ist, soll ein „Scherano" (Räuber) geworden sein und mit einer Prinzessin gesündigt haben. Diese habe er dann in den Brunnen gestürzt, habe nun aber das Haupt nicht mehr gen Himmel zu erheben gewagt, sei zur Buße auf allen Vieren gekrochen und habe von Kräutern sieben Jahre lang gelebt. So habe der König ihn auf der Jagd für ein Wild gehalten, ihn als Beute eingefangen und auf sein Schloß gebracht. Dort hatte die Königin inzwischen ein Söhnchen geboren und der sieben Tage alte Säugling tut nun zu aller Staunen den Mund auf, um den Büßer freizusprechen. Dieser bekennt seine Schuld und erzählt auch von dem Brunnen, in den er vor sieben Jahren des Königs Tochter gestoßen habe. Man eilt zur Cisterne, findet die Prinzessin lebend, sogar singend, und bringt sie den hocherfreuten Eltern. Unser Bild schildert die Gefangennahme des behaarten Büßers, seine Beichte im Schloß und die Wiederauffindung der Prinzessin im Brunnen. Vermutlich ging diesem Bild ein Gegenstück voraus, das den „Scherano" im Wald, seine Sünde mit der Prinzessin und deren Sturz in die Cisterne darstellte. Das heilige Märchen eignete sich gut für Hochzeitstruhen, da der hlg. Chrysostomus ein Patron der unverheirateten Mädchen war und die Geschichte außerdem von wundersamen Kräften eines siebentägigen Säuglings zu melden wußte. Dürer hat bekanntlich die Geschichte umgedeutet, als er auf dem „Genovefa" genannten Kupferstich von 1496 der nackten Prinzessin ein Kindchen in den Arm drückte. Nicht von diesem Kind ist die Rede, sondern von dem der Mutter der Prinzessin, dessen wundersame Rede die Schwester aus dem Steinkerker befreit. — —

Die Ausbeute in der ferraresischen Schule ist geringer, als man erwarten sollte. Die Prunkliebe am Hof der Este, ihre Verschwägerung mit den Gonzagas, ihre Beziehungen zum Papsttum, zu Neapel, zu Frankreich, alles das setzt eine Hofhaltung voraus, bei der die Pracht- und Schautruhe eine Rolle gespielt haben muß. Giuseppe Pardi hat uns die Hofhaltung Lionello d'Estes, seine Hochzeit mit Margherita Gonzaga und Maria d'Aragon und die Gemächer der Jungvermählten genau beschrieben (G. Pardi, Lionello d'Este, Bologna 1904, S. 49ff.). Die erste Hochzeit fand 1435 statt. Zwölf Gemächer wurden für die Haushaltung hergerichtet: ein Winterschlafzimmer mit der Guardacamera und Guardaroba, ein Sommerschlafzimmer, das Studio, die Sala, die Sala grande, la sala dei liocorni, wo das Gefolge speiste, drei Kammern für die Famigli und das Dienerzimmer für die Camarlinghi (fattori). Im Schlafzimmer werden folgende Möbel erwähnt:

una tavola di noce nuova,

due panche quasi nuove,

una scranna coperta di velluto con borchie, con due pomi e con una rosa grande di ottone dorato (scranna oder ciscranna ist ein Trono, eine Doppelbank mit Aufsatz, in der Art des unter dem Namen „trono di Giuliano Medici" bekannten Möbels),

un bancale di raso verde e nero con le armi del Signore e la divisa del diamante con tre compassi con diamanti,

un bancale di raso lavorato con la detta arma e divisa,

uno schermaglio nuovo da fuoco,

due cavedoni,

una paletta de fuoco,

un candeliere di ferro stagnato infitto nel muro.

Weiter finden wir in den andern Zimmern außer vielen Eimern, Waschschüsseln, Schachspielen, Uhren, und der Bücherei, die aus Paolo Guinigis, des Gatten der Ilaria Carretto, Besitz stammte, noch folgende Möbel erwähnt: un bancale nuovo, due forzieri piccoli ferrati, sei panche und eine credenza grande e piccola im Speisezimmer, endlich auch un cofano dipinto.

Schon nach vier Jahren starb die zarte Tochter der Paola Malatesta und des Gianfrancesco Gonzaga. 1444 heiratete Lionello Maria d'Aragon von Neapel; die königliche Braut verlangte nicht nur glänzende Feste, sondern auch eine reichere Hof-

haltung. Mit Hilfe einer neuen Steuerumlage wird namentlich die Argenteria der Este vermehrt (Becher, Teller, Schalen, targhette smaltate, ornamenti d'argento per una cassa da quadri, Schuhschnallen, Damensättel, un cassettino per un agnus dei papale, un quadrante niellato, schließlich due orinali d'argento (silberne Nachttöpfe). Noch länger ist die Liste der Kleider, der Wäsche, der Spiegel usw. Das Schiff, das die Braut aus Neapel abholt, hat ein Purpursegel und arazzi fiamminghi. Entzückend liest sich die Beschreibung, wie man die Braut einholt, wie der Schwager Lionellos Meliaduse mit den schönsten Hoffräuleins von Ferrara ihr entgegenfährt, und ein anderes Schiff mit den schmucksten Landmädchen die künftige Herrin begrüßt. Drei Tage hat die Braut Zeit, sich von der Reise in einem Landschlößchen auszuruhen, das der Schwiegervater ursprünglich für seine Geliebte Filippa della Tavola hatte bauen lassen; dann ist am 27. Mai der Einzug in Ferrara. Fünfzehn Tage lang wird geschmaust, getanzt und Giostra gehalten. Der ganze Platz vor dem Schloß wird in einen Wald verwandelt und darin eine Jagd abgehalten; zum Vergnügen der Braut tötet Herr Meliaduse alle Tiere des Parks. Vor dem Dom fand eine Rappresentazione sacra statt, S. Giorgio che uccide il dragone — man kann sich die Szenen nach Carpaccio ausdenken. Wir bekommen auch eine Liste über den Verbrauch von Wachs, Fleisch, Zucker, Tauben, Perlhühnern, Pfauen, Konfekt. In dem neuen Appartamento werden erwähnt: tappetti grandi bellissimi, graziosi oggetti d'avorio, come un cofanetto tondo e un quadro, uno specchio, otto pettini usw. usw.

Die Neapolitanerin blieb auch nur fünf Jahre lang Lionellos Gattin; sie starb schon 1449, Lionello selbst, auch erst 44jährig, das Jahr darauf.

Viel ist über Lionellos Mäcenatentum geschrieben worden, über die an seinem Hofe tätigen Meister wie Pisanello und Jacopo Bellini, über das von ihm erworbene Triptychon Rogiers van der Weyden. Die Reihe der von ihm beschäftigten Dekorationsmaler eröffnet Sagramoro di Soncino mit seinen Gehilfen Niccolo Panizato und Simone d'Argentina. „Essi dipinsero e misero ad oro scatole, forzieri, cofani, dipinsero l'arma del marchese." 1447 läßt sich Lionello sein Studio in Belriguardo mit Intarsia ausschmücken, von Arduino da Baisio und den Canozzi da Lendinara. Wie Intarsiatruhen in Ferrara aussahen, wissen wir aus Francesco Cossas Verkündigungsbild in Dresden.

Wie wenig ist von all der Herrlichkeit übrig geblieben! Die Pinacoteca Estense in Modena bewahrt in ihren Bronzen, Elfenbeinen, Maioliken, Musikinstrumenten nur einen kleinen Rest dieser Schätze. Nach Truhen haben wir vergebens gesucht. Auch für die zweite Hälfte des Jahrhunderts ist die Ausbeute gering. Für Francesco Cossa kommt in Ferrara die Zeit zwischen 1456 und 1470 in Betracht, für Cosimo Tura die zwischen 1457 und 1495. Die Fresken im Palazzo Schifanoia und Lorenzo Costas große Wand-Trionfi in San Giacomo Maggiore in Bologna hätten den Cassonemalern genug Anregung geben können. *Marco Zoppo* schreibt aus Bologna am 16. September 1462 an Barbara von Brandenburg-Gonzaga, die bemalte Truhen bei ihm bestellt hatte, einen Brief. (Vgl. Borghirolli, lettere inedite di artisti del sec. XV cavate dall' archivio Gonzaga, Mantua 1878.) *Domenico Paris* machte (nach Venturi, l'arte ferrarese II, p. 93) 1490 zwei Cassoni bei der Hochzeit Isabella d'Estes mit Francesco II. Gonzaga. Wie *Cossa* in der Hyazinthuspredelle des Vatikans zum epischen Erzähler ersten Ranges wird, so wäre das Truhenbrett gerade für ihn ein Tummelplatz erwünschten Spieles gewesen. Seiner Schule wird das feine und geistvolle Bildchen in Berlin (Nr. 113a) mit dem Wettlauf der Atalante zugeschrieben, wo die List des Mannes sich das hurtigste Mädchen fängt (Kat. Nr. 572). Die kleinen Rundbilder *Cosimo Turas* im Palazzo de' diamanti in Ferrara Nr. 8 und 9 mit der Geschichte des hlg. Maurelius, die beiden Tondi in Boston und Cambridge (Beschneidung und Anbetung der Könige) und der dazu gehörende Tondo der Flucht nach Egypten bei R. Benson in London dürften wohl Einsatzbilder gewesen sein, jene an einem Maureliusschrein, diese an einem kirchlichen Taufschrein (Kat. Nr. 560 bis 562).

*Ercole Robertis* Hand ist in dem Nastagiobild bei Bardini (Katalog 1902, Nr. 688) erkannt worden (Kat. Nr. 573). Jedenfalls ist das Bild unflorentinisch, es stellt die Szenen ganz anders dar als die Botticellischule, und auch im Landschaftlichen ist es untoscanisch. Modena (Pinacoteca Estense) und Franc. Cook in Richmond besitzen zwei kleine Gegenstücke: Lucrezia, sich erstechend, und Medea, ihre Kinder fortführend (oder Rhea Silvia mit ihren Zwillingen), die wohl zu einer Folge clararum muliebrum im Sinne Boccaccios gehörten und als Einsatzbilder eines Armadio gedient haben werden (Kat. Nr. 563 u. 564). Ebenfalls aus dem Hymnus auf die berühmten Frauen ist der Stoff für die beiden feinen Tondi der Sammlung Dr. von

Harcks in Leipzig genommen (Kat. Nr. 565 u. 566). Hier wird die Macht der Frau an dem Beispiel der Mutter und Gattin Coriolans dadurch illustriert, daß auf dem ersten Bild die Abgesandten des römischen Senats vergebens um Frieden bitten; was den Männern nicht gelang, gelang dann den Frauen. Die Bilder sind äußerst malerisch und bewegt. Lagerleben, Halle, Rüstungen, Pferde und dazu die Frauen mit den Kindern geben eine bewegliche Szene. Durch den Kontrast zwischen dem Bittgang der Männer und dem der Frauen ist die Welt der Mutter und Gattin mit großer Kraft eingeführt. Die Quelle dürfte hier außer Boccaccio Plutarch gewesen sein. Diese Tondi haben wohl in der Mitte von Cassonefronten gesessen, wie sich ähnliche im Museo Poldi Pezzoli in Mailand und im dortigen Kastell heute finden.

### e) Padua, Mantua, Vicenza.

Die Truhen Oberitaliens zeigen, bei aller Verschiedenheit im einzelnen, einen sehr andern Charakter als die toscanischen. Es fehlt ihnen die architektonische Klarheit und Straffheit. Im Dekor oft von großem und feinerem Raffinement, reich im Streumuster verziert, ermangeln sie doch der Festigkeit des Baus. Das Format schwankt. Neben den Herrenkoffer tritt der „Damenkoffer". Der kleine, mit Samt bedeckte, mit gestanzten Eisenbändern überzogene Reisekoffer mit halbkreisrundem Deckel ist hier häufig. Fürstinnen, wie Isabella d' Este, Eleonora Gonzaga haben oft ihr Domizil gewechselt, sei es auch nur, um nach Belriguardo oder Gubbio für einige heiße Wochen zu gehen. Zwischen Padua und Verona, Mantua und Mailand, Modena und Parma ist ein dauernder Verkehr. Das Leben fluktuiert ganz anders als in Toscana und Umbrien, wo man, wenn es eine Reise gilt, sich gleich gehörig rüstet. Wahrscheinlich ist auch aus dem Orient über Venedig nach der Poebene manches eingeströmt, was verwöhnten Sinnen entgegenkam und der Eleganz schmeichelte. Überhaupt lebt man ja in Toscana bürgerlich-kaufmännisch und ist dabei etwas derb und phantasielos; in der Poebene herrschen Fürsten, Prinzessinnen, die Damen der Krone und eine Dogaressa. Man denke an Giulia in Verona, an Desdemona, ja selbst an Jessica und ihre Ansprüche an Perlen, Steine und Kleider — dann wird man sich auch die Truhen vorstellen können, in denen diese Kostbarkeiten lagen. Auf den Fresken, Miniaturen

und Heiligenbildern haben wir genug Zimmer, um uns ein Gesamtbild von dem zu machen, was in Oberitalien „kostbar" hieß.

Dazu kommt ein zweiter, gänzlich verschiedener Einfluß vom Norden her. Die Holzkultur Tirols und Vorarlbergs hatte die Flachschnitttruhe mit ausgestemmten Figuren und Brandmalerei entwickelt, wobei die tiefen Stellen oft mit farbiger Paste ausgefüllt wurden. Derartige Truhen sind auch in der Poebene gearbeitet worden. Ihr Dekor wird gern der Graphik des Nordens entlehnt; namentlich finden sich Liebesgärten und Brunnenszenen häufig. Wir ziehen diese Gruppe nicht näher heran, da sie im Grunde zur nordischen Kunst gehört. Die Formen des Kastens sind hier besonders schwerfällig; Urväterhausrat scheint in ihnen zu lagern. Seßhaftigkeit, Haussinn, schwerblütiger Ernst spricht aus den Stücken. An ihren Besitzern hat das frisch sich erneuernde Leben den Segen gespart.

Der Fortschritt des Lebens und also auch der Truhen ist dagegen in den Residenzen der Poebene zu spüren. Wir beginnen unsere Übersicht mit zwei berühmten Truhen, deren Geschichte bis in alle Einzelheiten erhalten ist, wenn sie auch erst im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sind — ich meine die beiden prachtvollen Truhen in Klagenfurt, deren Stuckreliefs auf Zeichnungen *Mantegnas* zurückgehen (Kat. Nr. 576 u. 577).

R. Eislers interessante Untersuchung über diese Truhen und die hier dargestellte Traianlegende (Jahrb. d. K. K. Zentralkommission für Kunst- und histor. Denkmale III, 2, 1895) läßt uns tief in die Geschicke der fürstlichen Frau blicken, für die diese Truhen sowohl wie die mit Elfenbeinreliefs geschmückten Truhen im Grazer Dom (Kat. Nr. 578ff.) gearbeitet worden sind. Paola Gonzaga, die fünfte Tochter Ludwigs II. von Mantua und der brandenburgischen Prinzessin Barbara heiratete 1477 den verwitweten Grafen Leonard von Goerz. Schon drei Jahre später kehrte sie krank an Leib und Seele aus dem rauhen Alpenklima zurück, wenn auch nur für vier Monate. Auch die Schlammbäder von Abano brachten dann keine Heilung mehr, die Fürstin ist schon 1495 in der Fremde gestorben, nach einer freudlosen kinderlosen Ehe an der Seite eines wilden und zuchtlosen Mannes. Im November 1478 hat sie, wohl in Sorge, daß man ihr bei einer Scheidung ihr persönliches Eigentum streitig machen könnte, mit Hilfe einer Dienerin das Inventar

ihrer Ausstattung aufgeschrieben, die den Inhalt ihrer vier Brauttruhen bildete. Zunächst die Liste der Schmucksachen: Gold, Silber, Perlen, Edelsteine und Diamanten; dann folgen die Gewänder, die Arazzi, das Schachbrett, ein Holztruhelein, eine Elfenbeinkassette, zwei Buchsholztruhelein, Kämme aus Elfenbein, silberne Messer, ein Salzfaß, ein Porträt, eine nackte Venus, eine bemalte Schachtel, vergoldete Kannen und Wasserbecken, vier Tischschüsseln, Teller, Schalen, Löffel, sechs Gäbelein (!), Tischleuchter, Kessel und Sprengwedel, viele Becher aus Silber und Chalcedon; köstliche Geräte für die Hauskapelle. Von den Büchern der Prinzessin, von denen wir schon oben sprachen, seien genannt: Augustins De civitate dei, Virgil, Sallust, Donatus, Cicero De senectute et amicitia, Liber Dantis poetae (dies war das einzige gedruckte Buch), Petrarca (due trionfi), Guarino il Meschino, ein Ritterroman des Andrea dei Magnabotti vom Anfang des 15. Jahrhunderts, Fazio degli Ubertis Dittamondo, mehrere Andachtsbücher, ein Büchel, halb lateinisch, halb deutsch, ein Büchel „lernt Rechnung machen". Die vier Truhen, in denen all diese Dinge lagen, waren in vier grüne Holzkasten gestellt, damit sie auf der Reise nicht beschädigt wurden. Der Prinzessin gehörte auch der außen und innen vergoldete Reisewagen.

Von diesen vier Truhen stehen heute zwei im Rudolfinum zu Klagenfurt, die beiden anderen im Grazer Dom. Wir besprechen zunächst die in Klagenfurt. Auf den ungeteilten Fronten ist die Geschichte Traians und der Witwe in flachem Stuckrelief dargestellt; das Relief, das frei modelliert ist, ist sehr sorgsam bemalt worden. Mantegna selbst soll die Zeichnung gemalt haben, vielleicht ist Luca Fancelli der Plastiker. Nägel und Draht sorgen dafür, daß der Stucco nicht abfällt. In der Tat sind die Reliefs vorzüglich erhalten.

Die Legende von „Traian und der Witwe" war uns bereits mehrere Male auf Truhen und Deschi begegnet. Eisler ist ihrer Wanderung nachgegangen. Die eigentliche Quelle ist Dantes Purgatorium X, 73ff. (neben II. Kön. 6, 26). 1477, also in dem Jahr, in dem die Truhe entstanden, war Jacopo della Lanas Commentar zu Dante erschienen, in dem zum erstenmal gesagt wird, daß der Schuldige, der den Sohn der Witwe getötet hat, der Sohn des Kaisers ist. Der Vater will ihn hinrichten lassen; da bittet die Witwe selbst für ihn und nimmt den Mörder an Stelle ihres getöteten Knaben zum Sohn an. Diese Adoptierung konnte in unserem Fall darauf anspielen,

daß die junge Frau einen Witwer heiratete, der Kinder aus erster Ehe besaß, denen sie nun eine zweite Mutter werden sollte. Mantegna entnahm außerdem der Legenda aurea das Streitmotiv der beiden Knaben.

Die Tatsache, daß ein Mantegna 1477 für die Tochter seines Fürsten, für die das Beste gerade gut genug war, Truhen herstellte, deren Front nicht bemalt, sondern mit dem Reliefffries bedeckt wurde, zeigt deutlich, daß man mit solchen plastischen Friesen einen höheren Dekor zu erzielen glaubte. Daraus ersieht man, daß das gemalte Truhenbild hier oben in Mantua usw. nicht die Entwicklung erlebt haben kann wie in Florenz. So stattlich auch die Reliefs in Klagenfurt sind, sie können sich doch mit Botticellis und Piero di Cosimos Leistungen nicht messen. In der Tat hat in ganz Oberitalien die bemalte Truhe hinter der andersartig dekorierten zurückstehen müssen. In Venedig fehlt sie ganz, in Vicenza und Padua und Verona wird die Malerei stets mit dem feinen vergoldeten Streudekor und reichen Innenprofilen verbunden. Mantegnas Truhen bedeuten also nur eine Besonderheit innerhalb des plastischen Dekors.

Auch jenes andere Truhenpaar dieser mantuaner Prinzessin (Kat. Nr. 578 ff.) ist plastisch dekoriert, und zwar mit sechs Elfenbeinreliefs, die die Trionfi nach Petrarca darstellen. In weißer Intarsia sind die Rahmenfelder geschmückt, die von schmalen, mit Kandelabern verzierten dunklen Bändern getrennt werden. Palmettenfriese laufen oben und unten durch. Der Deckel ist gewalmt und mit lebhaften Schuppenmustern belegt. Die Truhen sind 1.80 breit, 0.89 hoch. Auf der Front finden wir je drei Trionfi (Amor, Castitas, Mors; Fama, Tempus, Divinitas), auf den Seiten die Devisen. Die Zeichnung auch dieser Reliefs dürfte auf Mantegna zurückgehen. Denn wir wissen, daß Mantegna in Mantua Trionfi nach Petrarca gemalt hat, aus Canteluccis Brief (Campori, lettere artistiche inedite, Modena 1866, p. 5). In der Münchner Pinakothek befinden sich seit einigen Jahren sechs aus dem Schloß Coloredo bei Udine stammende Bilder mit solchen Trionfi, nicht von Mantegna selbst, sondern wohl von Buonsignori, aber sicher auf seine Vorbilder zurückgehend. Diese Kompositionen kehren mehr oder weniger frei in den Grazer Truhen der Paola Gonzaga wieder, natürlich in der Umformung und Abbreviatur, die das spröde Material verlangte. Der Schnitzer dieser Elfenbeinreliefs soll Zuane Stambecchino sein. Es gibt eine ganze Menge Repliken der Grazer Stücke, z. B. im Louvre, aus

Bronze (Molinier 683 und 684), ebendort die der Fama aus Elfenbein (Molinier, S. 279) und die der Morte im Kensington-Museum (Ivories, p. 324).

Diese vier fürstlichen Truhen sind Unica; ich kenne keine Wiederholungen dieser Art. Die Truhen standen ja auch recht unzugänglich im Schloß Bruck bei Lienz und kamen dann nach dem Tode des Grafen von Goerz in den Georgsritterorden des fernen Millstaedt.

Wenn Jakob Burckhardt (Gesch. d. Renaissance, S. 321) sagt: „Mit der Zeit mögen die Truhen (im Gegensatz zu anderen Möbeln) am frühesten ganz plastisch geworden sein," so finden wir hier den frühesten Ansatz dazu.

Es sind noch zwei andere Corredi einer mantuaner und einer mailändischen Prinzessin erhalten, der der Maddalena von Brandenburg-Mantua, die 1483 Giberto Borrommeo heiratete, und der der Giustina Borommeo, die 1493 die Gattin des Marchesino Stanga da Bari wurde; in beiden Corredi werden cofani, casse und forzieri erwähnt, aber ohne nähere Bezeichnung (cf. Aless. Giulini im Arch. stor. lomb. 1910, S. 280ff.).

Mantegnas Malerei hat andere Möbel verziert; es gibt eine ganze Reihe von Grisaillen, die als Einsatzbilder in Schränke oder dgl. zu denken sind. Über sie hat zusammenfassend Kristeller im Wiener Jahrbuch (1911, Heft 2) geschrieben. Es kommen, wenn wir von den Zeichnungen absehen, zwölf Bilder in Betracht (in London, Dublin, München und Wien) mit den Thematen: Scipios Triumph, Mucius Scaevola, Tuccia und Sophonisbe, Simson und Delila, Isaaks Opferung, Davids Triumphzug, Judith, Sibylle und Prophet. Meist sind es also Einzel- oder Gegenfiguren in jener machtvoll gesättigten Haltung, die Mantegna der ruhigen Standfigur zu geben wußte. Auch hier geht er gänzlich eigene Wege und findet keine Nachahmung (Kat. Nr. 593 bis 604).

Der paduaner Schule um 1460 haben wir, nicht mit voller Überzeugung, drei Deschi (Nr. 613—615) zugewiesen, die wir weder in Florenz noch in Siena (Berenson z. B. hat Matteo di Giovanni vorgeschlagen) unterzubringen wissen. Denn die Architektur weicht völlig von allem Toscanischen ab, nähert sich vielmehr dem Stil der Fresken in den Eremitani in Padua. In Padua hat Filippo Lippi gearbeitet; in seiner oder Donatellos Gefolgschaft könnte der Paduaner gesucht werden, der diese Deschi gemalt hat.

Nicht dem mantuaner, wohl aber dem paduaner Mantegna und Squarcione nahe steht *Bernardo Parentino*, von dem eine ganze Reihe kleiner mythologischer oder allegorischer Bilder bekannt sind, die ähnlich wie die Mantegnas als Einsatzbilder verwandt waren. Zu der Zeit, als er in Sa Giustina in Padua Fresken malte — in Mantegnas Art gemalte Chiaroscuri, in denen antike Reliefs nachgebildet sind — wird wohl auch das früher Erc. Roberti zugeschriebene Bild der paduaner Galerie gemalt sein, das die Landung der Argo in Mysien darstellt (Kat. Nr. 616). Hier verlor bekanntlich Herkules seinen Liebling Hylas an die Nymphen (vgl. das Bild des Bartolommeo di Giovanni bei Benson in London); verzweifelt suchte der Heros ein Jahr lang nach ihm. Das Bild zeigt die Landung in Mysien; Hylas ist im Begriff auszusteigen, um Süßwasser zu suchen. Herkules, Jason, Orpheus und Amphiaraos stehen auf dem Schiff. Wie ein inhaltliches Gegenstück dazu erscheint ein Bild der Galleria Sterbini in Rom, mit Aeneas' Landung an der lybischen Küste (es ist nur Kopie); Venus spricht dem Sohne Mut zu und so wandert er mit Achates an der Küste entlang auf Carthago zu (Kat. Nr. 617). Ein drittes Bild dieser Art ist die sog. Amazonenschlacht in der Casa Borrommeo in Mailand, über deren Deutung man das im Katalog Gesagte nachlese (Kat. Nr. 618). Eine andere „Amazonenschlacht" erwähnt Berenson bei Mr. Cannon in Villa Doccia Florenz, ein Bild mit Cloelias Flucht bei Marquess of Bath in Longleat. Als Einsatzbilder, wenn auch auf Leinwand gemalt, sind auch die beiden reizvollen Bilder in Berlin, Nr. 1628 und 1628a anzusprechen, die den Kindertanz und Männergesang schildern, reich an seltsam krauser Allegorik (Kat. Nr. 620 u. 621). Berenson erwähnt ferner zwei Tafeln mit der Sage des Minos und des Daedalus (Pasiphae?) in der Sammlung Brinsley-Marlay in London. Das Thema war uns schon bei Baldassare Carrari begegnet.

In Vicenza ist *Bartolommeo Montagna* der wichtigste Name. Er hat in die mit feinem Streudekor bedeckten zweiteiligen Truhen, die in der Mitte kleine Tondi ausgespart lassen, farbig lebhafte Deschi gemalt, die außerordentlich frisch gegen das sanfte Gold stehen. Ein auch inhaltlich sehr eigenartiges Doppelbild befindet sich auf der Truhe in der Tribuna des Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Hier ist links Tuccia mit dem Sieb dargestellt, ein Thema, das wir schon bei den Petrarca-Illustratoren, bei Matteo Balducci in Rouen und in Bologna angetroffen

haben. Rechts erscheint ein ganz neues Motiv: die Gattin des Seehelden Duilius, Bilia, erweist ihre Keuschheit durch eine drastische Antwort. Der alte Admiral sollte auf dem Kapitol gekrönt werden; aber da warf man ihm vor, er röche schlecht aus dem Mund. Bestürzt fragte er seine Frau, warum sie ihm das nie gesagt habe. Da antwortete die Reine: „Fecissem, nisi putassem, omnibus viris sic os olere." (Auf dem Bild sagt die Inschrift: Non dixissem tibi nisi putassem usw.) Der heilige Hieronymus erzählt und preist diese Geschichte, „ut illo quoque saeculo pro exemplo fuerit, quo impudicitia monstrum erat, non vitium" (Kat. Nr. 630 bis 632).

Zwei ähnliche Tondi, wohl auch von Montagna (in der Arte 1908, S. 429, wird Ercole Robertis Schule angenommen), befinden sich im mainzer Museum; sie stellen den Trionfo della Castita und Atalante mit ihren Genossinnen dar; zwei weitere mit der Geschichte der Vestalin Claudia befinden sich in londoner Privatbesitz (Kat. 634, 635). Eine dreiteilige Truhe mit Malereien Montagnas besitzt Conte Bagatti-Valsecchi in Mailand mit drei Aeneasszenen: Troias Untergang, die Flucht mit Anchises und Julus und endlich die Landung in Latium bei Evander und Pallas. Auch bei Bardini ist solch eine dreiteilige Truhe, leider sehr zerstört. Man erkennt nur noch die Darstellungen Apollo und Python; Apollo und Daphne. Bart. Montagna ist erst 1523, also später als Giorgione gestorben; aber diese Bilder haben noch durchaus den Stil des Quattrocento.

### f) Verona.

Verona ist ein außerordentlich wichtiger Platz für die Truhenmalerei; es ist gradezu das Centrum in Oberitalien. Unsere Liste zählt etwa siebzig Bilder, mehr als die für ganz Umbrien (55 Nummern). Die Saat Guarinos ist hier prächtig aufgegangen; nicht umsonst hat er in so vielen jungen Seelen die Liebe zur antiken Welt entzündet. Auch mag Leon Battista Albertis Aufenthalt in Mantua, die Nähe des Hofes der Gonzaga und Mantegnas Tätigkeit die Freude an der Antike belebt haben. Aus diesem Kreis ist auch der humanistisch so stark gesättigte Matteo de' Pasti hervorgegangen, der in den Planetenreliefs in S. Francesco in Rimini und in seinen Medaillenreversen seine Verehrung der Antike bezeugt hat.

Verona hatte als Erbe aus dem Trecento die bedeutende Tradition *Altichieros*. Einem Nachfolger dieser Schule gehört wohl das früheste uns bekannte Stück an,

im Musée André in Paris, das die Lucrezialegende darstellt: Tarquinius auf Lucrezias Bett, Lucrezia dictiert ihre Schande, Tarquinius' Ritt nach Rom, Lucrezias Selbstmord (Kat. Nr. 644). Diese vier Szenen stehen als Einzelbilder nebeneinander, lediglich durch die Architektur der Häuser und Zimmer geschieden. Der nächste Schritt geht dahin, die Felder der Front durch rahmendes Schnitzwerk einzuteilen; Adler breiten ihre Schwingen über den Feldern; Kandelaber, Ranken, Engel trennen die Compartimente. Die Mitte zeigt dann wohl das geschnitzte Wappen, auf den Seitenfeldern wird gemalt und erzählt. Solch eine Truhe steht in der gleichen pariser Sammlung mit zwei Bildern der Atalantesage (links der enthauptete Freier; rechts Meilanions Sieg über Atalante) (Kat. Nr. 658). Diese Sage ist besonders häufig in Verona dargestellt worden; meist in zwei Frontbildern, oft auch ausführlicher, z. B. im Prager Rudolfinum (Kat. Nr. 661 und 662). Die Atalantesage ist unendlich reich in den Motiven. Das stürmisch wilde Mädchen, Dianas und Meleagers Jagdgenossin, will von Liebe nichts wissen; das spröde Herz ist grausam und zuckt nicht, wenn Freier auf Freier verblutet. Da greift Venus zur List; goldene Äpfel enthalten den Liebessaft. Die Wilde verlernt den schnellen Lauf und ergibt sich. Mit ihr legen die Gefährtinnen die Speere auf Dianas Altar. Atalante aber tauft ihren Sohn zur Erinnerung an die glückselige Jugend Parthenopaios. Es muß ein Schauspiel „Atalante" existiert haben, das die vier Szenenfolgen: Atalante als Jägerin, Atalante und die Freier, Atalante und Meilanion, Atalantes Mutterschaft enthielt. Ich habe es noch nicht finden können. Ein ebenso häufig behandelter Stoff ist die Traianlegende, die wir ja schon bei Mantegna fanden. An den geschnitzten Amphoren und Blattranken erkennt man auch die Zugehörigkeit des zweiteiligen Cassone bei Bagatti-Valsecchi in Mailand zur veroneser Schule (Kat. Nr. 671). Auf den zwei Bildern ist die oben geschilderte Duiliussage und ein Fürstenzug (Papst und Fürst) dargestellt.

Von einzelnen Meistern treten Domenico Morone, Michele da Verona und Giolfino besonders stark hervor. Von *Domenico Morone* stammen vier fast quadratische Einsatzbilder in der Londoner National Gallery, die eine sehr lebendige und ausdrucksreiche Erzählung der Traianlegende und zwei Turnierszenen bringen. Die letzteren sollen nach Venturi Festspiele darstellen, die 1490 bei der Hochzeit Gianfrancesco Gonzagas und der Isabella d' Este aufgeführt wurden (Kat. Nr. 663 bis 666).

Der Name dieser Fürstin bringt uns ihr Studio ins Gedächtnis, das in seinem Gesamtdekor zu den schönsten Räumen der Renaissance gehört haben muß. Die Bilder Mantegnas, Costas und Peruginos im Louvre sind bekannt. Sie sind zum Teil, wie Mantegnas „Mars und Venus“[1]) und Costas „Kampf der Liebe und Keuschheit“ eine Weiterbildung von Cassonebildern und -themen. Andrerseits ist gerade Mantegna auch inhaltlich hier ein ganz selbständiger Poet.

Von *Michele da Verona* († 1525) ist das Simsonbild des Museo Poldi Pezzoli allgemein bekannt (Kat. Nr. 675). Das Delilathema kam schon in der sieneser Schule vor; der Veroneser gibt die Szene romantisch und witzig. Der Philister wird zum Galan, der im Mantel der Geliebten sich versteckt hält; und das Rasiermesser deutet auf eine blutigere Operation als den Haarschnitt. Szenen aus der römischen Sage finden wir von Micheles Hand mehrfach. Die londoner National Gallery besitzt ein großes Coriolanbild; in Krakau hat Michele den Heroismus der Porzia dargestellt (ihm, nicht Bart. Veneto ist das Bild zuzuschreiben) (Kat. Nr. 677 u. 681). Von der Auktion Lippmann stammen zwei „Abschied“ und „Im Felde“ genannte Bilder (Katalog 1912, Tafel 4), die wieder einmal das Thema des Sabinerinnenraubes oder vielmehr die dann folgende Versöhnung der Römer und Sabiner darstellen (Kat. Nr. 678 u. 679). Bei Butler sah Berenson zwei Bilder Micheles mit der Geschichte der Iphigenie, deren jetziger Aufenthalt mir unbekannt ist.

Ein seltsames Bild besitzt das Berliner Museum, Nr. 1175, benannt: „eine Verlobung“ (Kat. Nr. 676). Früher galt das Werk als eine Arbeit der ferraresischen Schule, Berenson hat dann Michele da Verona als Autor vorgeschlagen; jedenfalls gehört das Bild wohl in die veroneser Schule. Der Titel: „eine Verlobung“ ist zu allgemein; denn natürlich ist eine bestimmte Szene gemeint.

[1]) Ich kann die Deutung des Pariser Bildes als „Parnaß“, die auch Kristeller, Mantegna S. 367 ff. gibt, nicht für richtig halten. Wir sind gar nicht auf dem Parnaß, sondern auf Lemnos, wo Hephaistos' Esse stand; der zum Tanz der Charitinnen aufspielende Geiger ist nicht Apollo, sondern, wie schon die alte Beschreibung des Inventars des Studio sagt, Orpheus, der den Nymphen, nicht den Musen vorgeigt. Wie sollte Apollo dazu kommen, den ihm verhaßten Ares zu verherrlichen? Aphrodite braucht auch nicht Apollos Beifall; sie siegt durch andere Kräfte. Zur Feier der Liebe und Schönheit spielt dagegen Orpheus auf; auf sein Geheiß fügten sich auch die Steine zu jenem Arco, auf dessen unzugänglicher Höhe das Brautbett steht. — Peruginos oben (S. 142) genanntes Bild, auf dem Hephaistos die Beiden fesselt, war vielleicht als Fortsetzung von Mantegnas Bild gemeint; Isabella d'Este wies das Bild zurück

Der biblische Sposalizio oder eine heilige Verlobung ist ausgeschlossen wegen der fehlenden Heiligenscheine; aber auch eine dynastische Freiung kann nicht wohl gemeint sein, da alle Wappen und Devisen fehlen. So suchen wir den Stoff in der Antike. Den einzigen Anhalt gibt das weiße Tier auf der grünen Wiese. Daß dies kein ungezäumtes Pferd ist, wird jeder zugeben. Gesattelt, würde es auch nicht für die fünf Herren reichen, die darauf angeritten sein sollten. Nun gibt es zwei berühmte romantische Verlobungen in der antiken Sage, bei denen Fabeltiere eine Rolle spielen: Theseus freit um Ariadne; Jason freit um Medea. Das Fabeltier der ersten Sage ist der Minotauros. Von diesem kann hier nicht die Rede sein; es fehlt auch das Labyrinth. Die andere Verlobung verlangt von Jason, das goldene Vlies zu rauben, das Aietes verweigerte. Kann man in dem weißen Tier das Fabeltier sehen, dessen Raub von Pelias gefordert wurde? Wir hätten dann anzunehmen, daß in dem oder den vorangegangenen Bildern des Cyklus, aus dem unser Bild stammt, die Aussendung des Jason durch Pelias, die Fahrt der Argo (siehe Parentino) und die Landung in Colchis dargestellt waren; der Verlobung mit Medea wäre das Pflügen mit den Stieren, der Mord der Eisenmänner, der Raub des Tieres und die Flucht des Paares gefolgt.

Von allen veroneser Erzählern ist *Niccolò Giolfino* weitaus der eigenartigste (Kat. Nr. 689 bis 705). Nicht nur wegen seiner Fruchtbarkeit, nicht nur wegen der Neuheit und geistreichen Pikanterie seiner Stoffe, sondern wegen der naiven Frische, mit der er seinen Ovid in das veroneser Märchen umbiegt. Haben Miniaturen oder Holzschnitte ihm — wie Giorgione — die Anregung gegeben? Die Geschichten des in Mädchenkleidern unter den Töchtern des Lykomedes versteckten jungen Achilles, der dann durch Odysseus' List gefunden und entlarvt wird, ist von den antiken Vasenmalern sehr oft und mit viel Schelmerei dargestellt worden; Giolfino ist der erste, der diese feine witzige Historie wiederfand und malte! Und nun sehe man die Komik, die jeder der Überraschten verrät. Lykomedes, seine Töchter, Achill selbst sind betroffen, daß ein einziger Trompetenschall so wirken kann. — Das weltbewegende Thema der neuen Menschheit, die nach der deukalionischen Flut entsteht, ist von Giolfino wie eine Szene im Hirtenlager behandelt worden. Im novellistischen Spiel verschwindet das Heroische; wir sehen nur das seltsame Märchen, daß aus Steinen Menschenkinder werden. Aus der römischen Sage kommt bei Giolfino

zuerst der Heroismus des Attilius Regulus vor, der mutig zu den Carthagern in die Gefangenschaft zurückkehrte und dann unendliche Qualen dulden mußte. Am intimsten gelang der Selbstmord des jüngeren Cato. Da ist Plutarch sehr genau gelesen worden und der Besitzer dieser Bilder gehörte sicher zu Guarinos Schülern. Der Geist dieses großen Humanisten und Lehrers wirkt in all diesen Bildern mit spätem Segen nach. Liest man Vespasiano da Bisticcis Schilderung von dem Wirken dieses Mannes, von der Gewalt seines Unterrichts, so begreift man, daß sich die Schüler und Schülerinnen zur Hochzeit diese alten Märchen bestellten. Hier ist auch die Darstellung des Liebesnetzes wieder zu finden, in dem Hephaistos seine Gattin Venus mit ihrem Geliebten Mars fängt. Savonarola hatte schon in Florenz gescholten, daß die jungen Mädchen diese Historie besser kannten als die Geschichte Marias. Perugino hatte, wie gesagt, solch ein Bild gemalt, das nach seinem Tode der Isabella d'Este angeboten wurde. Hier kehrt nun dies schelmischste Stück aus der ganzen Odyssee wieder, in vier Szenen gemächlich ausgebreitet.

## g) Mailand.

Mailand bietet ein ganz anderes Gesamtbild als Verona. Zunächst macht sich in den Truhenbildern die Turnierfreude bemerkbar und der ritterliche Glanz der Sforzadynastie. Wie es im mailänder Votivbild des Trecento von Harnischen, Helmen und Wappen strotzt, so ziehen die Vicecomites (Visconti) und Sforza auch im Truhenbild zunächst einmal selbst heran (Kat. Nr. 715 u. 716). Hier gibt es keine Novellen und Sagen, sondern der bunte Zug der Dynastie glänzt und schimmert. So ist der Hochzeitskoffer der Chiara Sforza (um 1480) geschmückt, so Truhenbretter beim Principe Trivulci (und in anderem mailänder Privatbesitz) mit den Sforza zu Pferde. Daneben freilich gibt es Truhen aus bürgerlichem Besitz mit biblischen Szenen und Legenden. Georgs Drachenkampf, die sieben Kardinaltugenden, David und Goliath, David und Abigail werden vorgeführt. Es fehlt also zunächst das antike Thema.

In Mailand und Cremona hat man die Intarsia sehr gepflegt: Intarsiatruhen sind aber auch damals kostspielig gewesen. So kam man in der Lombardei darauf, an Stelle der wirklichen Intarsia die Truhen mit gedruckten Holzschnitten zu bekleben, sowohl die Rahmenleisten als auch die Füllungen, wobei dann die

aufgeleimten, ausgeschnittenen Holzschnitte durch freie Zeichnung, namentlich im Perspektivischen ergänzt wurden (Kat. Nr. 728 bis 731). Es ist das erstemal, daß die Reproduktionskunst sich der Truhe bemächtigt und zwar mit der Absicht der Täuschung. Ein folgenschwerer Schritt! In Florenz hatte man wohl einfache Kuchenschachteln mit Stichen beklebt; aber man dachte nicht daran, Geräte, die jahrhundertelang dienen sollten, mit vergänglichem Papier zu demütigen. Die Verwendung von Holzschnitten beim Truhendekor hatte natürlich nur Sinn, wenn sie ins Massenhafte ging; es haben sich freilich nur vier Exemplare erhalten. Zwei stehen noch in Mailand (im Castello Sforzesco und bei Fratelli Grandi), das schönste Stück ist im Dresdner Kupferstichkabinett und das vierte im Berliner Kupferstichkabinett. Die ersten drei haben denselben Dekor: die Front wird mit fünf oder vier großen quadratischen Blättern beklebt, deren Bilder natürlich, damit sie immer wieder verwandt werden konnten, einen allgemeinen Inhalt haben mußten. Das feste Papier ist mit schwarz und rot bedruckt. Dazu wird eine lineare Architektur gezeichnet und in tiefer Perspektive sind Innenräume und Höfe angedeutet. In diesen Höfen liegen, gesondert aufgeklebt, übergroße Tiere (Hund, Katze, Kaninchen) oder Instrumente und Früchte. Die Truhe bei Fratelli Grandi hat Wannenform; an ihren Seiten finden wir Druckblätter mit vincianischen Knoten. Die Berliner Truhe ist die größte von allen (1,91 m lang) und in fünf Felder geteilt. In der Mitte zwei übereinander geklebte Stadtansichten; daneben rechts und links geometrische Sternenmuster, in den Ecken perspektivische Räume mit der aufgeklebten großen Mandorla. Diese Eckfelder kehren, ebenso wie die geometrischen, auf der Truhe im Castello Sforzesco wieder. Diese ist wohl das frühere Stück. Zur Datierung ist der bei Kristeller, Lombardische Graphik 1913, Tafel X, abgebildete Holzschnitt des S. Martin wichtig. Er ist 1479 datiert; so werden auch diese Truhen in das Ende des Jahrhunderts gehören. Sie sind nicht etwa in dem ersten Jubel über die neue schwarze Kunst entstanden. Es wirft ein seltsames Licht auf die als so üppig geschilderte Zeit Ludovico Moros, daß hier in der lombardischen Capitale der Dekor der Truhe zur Täuschung wird. Nur hier duldete man es, daß die Nachbarin denselben Koffer hatte! Die Reproduktion, der ganzen Antike und dem Mittelalter so gut wie unbekannt, ergreift nun sogar dasjenige Möbel, das bisher stets ganz persönlich ausgestaltet wurde, weil es den beziehungsreichsten Tag des Lebens in der Erinnerung festhalten sollte.

Natürlich machte der Hof solchen Unfug nicht mit. Die silberbeschlagene Cassette der Beatrice d' Este ist erhalten, die sie 1491 bei ihrer Hochzeit mit Ludovico Moro bekam. Beltrami hat sie 1907 in der Nozze-Schrift Sormani-Vanotti veröffentlicht. Da es sich aber um eine kleine Cassette (0.35 × 0.14) handelt, bleibt sie hier außer Betracht. Im Corredo der Giustina Borromeo, die 1493 den Marchesino Stanga in Bari heiratete, werden zwei Paar „casse lavorate tutte d'oro" aufgezählt (Arch. stor. lomb. 1910, S. 280ff.).

Aus der Schule Leonardos in Mailand müssen einige beziehungsreiche Bilder erwähnt werden, die wohl als Einsatzbilder zu denken sind. An der Spitze steht der prächtige *Bramantino* in Cöln mit der die italienische Gastfreundschaft so ausdrucksreich verherrlichenden Geschichte von Philemon und Baucis, die ja auch Giorgione (nach Ridolfi) gemalt hat (Kat. Nr. 732). Reisetruhen der heil. drei Könige kommen übrigens auf Bramantinos Bild der Sammlung Layard in Venedig vor. Bramantino hat auch eine Lucrezia gemalt (heute bei J. G. Johnson in Philadelphia) und zwar sitzend; auf sie geht Giolfinos Lucrezia in Berlin zurück. *Sodomas* Bilder der Judith und Lucrezia sind freilich erst in Siena (um 1505) entstanden, aber ganz von leonardeskem Geist erfüllt. Aus den Heroinen werden lyrische, zartgestimmte Geschöpfe, die versonnen durch die Wiesen wandeln, hier ein blutiges Männerhaupt tragend, dort den blühenden jungen Busen dem Eisen bietend. Als Mitte zwischen diesen beiden Bildern hing die Caritas in Berlin; eine seltsame Trilogie der Leidenschaft. — Nach Mailand oder Pavia gehören auch die schönen, mit Elfenbein eingelegten Certosinamöbel; Bode hat (l. c. S. 68) ein Exemplar aus dem endenden Quattrocento aus London abgebildet; früher noch scheint mir die Truhe der Sammlung Lanz in Amsterdam (Kat. Nr. 740 u. 741). Bei diesen im feinsten Streudekor verzierten Stücken ist regelmäßig auch der innere Deckel verziert. Das werden wir in Venedig wieder antreffen.

Aus Piemont kenne ich nur den geschnitzten gotischen Cassone des Museo civico in Turin (Kat. Nr. 742). Ein Engel hält zwei Wappen in der Mitte der Front; rechts und links Ranken mit gotischen Initialen, die zusammen die Devise AVFERT geben. Seitlich das Wort CHAN. Im dortigen Museo befinden sich noch mehrere Truhen ohne bestimmt abzugrenzenden Charakter.

## h) Venedig.

Wilhelm von Bode hat in dem zweiten Kapitel seiner „Hausmöbel der italienischen Renaissance" wie auch in dem Text zum Werk über die Renaissanceausstellung in Berlin (1898) sehr anschaulich und klar den prinzipiellen Gegensatz dargestellt, in dem Venedig und Toscana sich in bezug auf die Hausausstattung gegenüberstehen. Die Nähe des Orients, der lebhafte Levantehandel, der früh entwickelte Sinn des Venezianers für echtes Material, der Luxus des öffentlichen Lebens und die Engräumigkeit, die keine Verschwendung im Raum gestattete, trieb die Venezianer zu einem viel intensiveren und raffinierteren Gestalten des Hauses als die Toscaner. Teppich und Marmor, Bronze und Onyx, Glas und Gold, Tauschierung und Niello feierten hier eine Kultur, neben der die Steinwelt des Arno bescheiden und bürgerlich wirkt. Natürlich führten diese hohen Ansprüche an das Material und das Handwerk früh zu Abtönungen, gedämpften Akkorden und jener Geschlossenheit der Stimmung, die auf allen venetianer Altarbildern zu spüren ist. Venedig ist im Gegensatz zu dem lauten Florenz leise; seine Farben wirken nicht so isoliert und frisch, dafür aber verwobener und musikalischer. Auch die Architektur nimmt an der Melodie der Töne teil; die hohen Räume der „Kapellenbilder" nehmen im Echo den Sang der heiligen Akkorde auf und lassen ihn in hohen Wölbungen verhallen.

Wie war nun die Truhe geschmückt, die in diesen mit so viel Liebe ausgestatteten Zimmern gestanden hat? Sonderbarerweise hat es keine gemalten Truhen in Venedig gegeben! Die Cassoni haben sorgsam gemusterten vergoldeten Stuckdekor, sie haben gotische Holzschnitzerei kostbarster Art mit bemaltem Innendeckel, sie haben Intarsia. Es gibt ferner Reisekoffer mit Samt- und Eisenbeschlag, es gibt die schwere geschnitzte vergoldete Kastentruhe mit Einsätzen, Schiebladen und bemaltem Innendeckel. Die Formate sind sehr vielgestaltig und Bode nennt mit Recht die venetianer Truhe zugleich Stuhl und Tisch. Molmenti erwähnt in der Vita privata veneziana II, 164 die einfache und kleine Arcella für die Dote; erst im Cinquecento kommen die grandi arche nuziali vor, von denen auch Ridolfi, le meraviglie d'arte I, 124, 320, 384 spricht. Aus den Inventaren, die Ludwig in den Italienischen Forschungen des florentiner Instituts Band I publiziert hat, geht hervor, daß in einem Haus oft 12—20 Truhen standen. 1489 müssen „restelli et

chasse dorate molto sumptuose et de veluto" verboten werden. Hier ist nicht sicher, ob mit chasse cassoni oder chasette gemeint sind; die letzteren werden auch forcieretti (Ludwig, S. 333) genannt. Die „Cassa da peteni", der Kammkasten und Toilettenkasten, hat mit der Truhe nichts zu tun, er wird höchstens in diese hineingestellt. Im Inventar des Francesco da l'Anzolo, das Ludwig (l. c. 319ff.) abdruckt, werden die Elfenbeinkästchen „casse di ebano" genannt, also wiederum kleines Format. Casse de orologii sind „longe a man" (im gleichen Inventar); daneben wird die cassa grande da horologio erwähnt. Dann heißt es wieder cassa sotto mezane de carober (S. 332), also untermittelgroß, und sopra mezane übermittelgroß; aber dabei handelt es sich nach Ludwig um Spiegelrahmen ohne Glas. Als letzte Nummer des sehr langen Registers steht dann verzeichnet: casse depinte da pani de seta. Damit sind Truhen gemeint, die entweder ein den Seidenmustern nachgeahmtes Ornament zeigten oder mit wirklicher Seide überzogen waren. Der öfter erwähnte „Scrigno" ist ein eisenbeschlagener Schmuckkasten kleinen Formates; der Stuchio ist ein Kasten im Sinne des Futterals. Nun handelt es sich bei diesen Verzeichnissen Ludwigs nicht um Patriziertöchter, deren Corredo aufgestellt, sondern um Händler, deren Ladeninventar aufgenommen wird. Einen Einblick in das vornehme venezianer Haus geben die Inventare des Nachlasses von Alvise Odoni von 1555 und des Alessandro Ram von 1592, die aus Ludwigs Nachlaß im vierten Band der italienischen Forschungen des florentiner kunsthistorischen Instituts herausgegeben worden sind. Die wichtigste Stelle steht S. 60, wo die Möbel des Schlafzimmers Odonis aufgezählt werden, von denen auch der Anonymus Morellianus (Michiel, S. 160) spricht: le casse in ditta camera, la lettiera e le porte furono dipinte da Stefano discipolo di Tiziano (nach Frimmel ist wohl Stefan von Calcar gemeint). Ferner werden casse otto de albeo (= Tannenholz) depinto genannt, cinque casse bianche, sei casse depinte e dorade, un ritratto de una donna nuda nella callesella della lettiera — vgl. dazu wieder Michiel, S. 160: „la Nuda grande destesa da drietto el letto fu de man de Jeronimo Savoldo Bressano." Ferner due forcieri depinti de rosso et biancho, sei casse rosse con l'arma Odona. Im Haus der Frau Chiara Sanuda (ib. S. 83) wird un quadro con do putini et cinque casse con pitture am 20. Juli 1556 auf 12 Dukaten abgeschätzt.

Wir haben diese Notizen der Inventare hier erwähnt, obwohl sie ja alle aus einer Zeit stammen, die unsere Zeitgrenze schon überschreitet. Niemand bezweifelt,

daß das venezianische Zimmer der Hochrenaissance reich an Malereien und kostbar verzierten Möbeln war; aber damit ist die gemalte Truhe des Quattrocento noch nicht erwiesen. An und für sich könnten natürlich manche der in den Inventaren des späten Cinquecento aufgezählten Casse dipinte aus dem Quattrocento stammen. Aber ehe wir nicht wenigstens einige derartige Truhen oder Truhenbilder gefunden haben, bleibt es wahrscheinlich, daß Venedig im Quattrocento keine bemalten Truhen gehabt hat. Auch auf den zahlreichen Bildern venezianischer Innenräume kommen keine bemalten Truhen vor (vgl. Carpaccios Schlafzimmer Ursulas, die Hieronymusbilder von ihm, Cimas Verkündigung in Petersburg, Girolamo da Santa Croces Wochenstube in Padua, Carpaccios Wochenstube in Bergamo usw.).

Von den plastisch verzierten Truhen steht die geschnitzte im Vordergrund. Der Dekor des schönen Truhenkastens im Berliner Kunstgewerbemuseum ist noch ganz gotisch; hier wird die Mitte durch ein schmales Feld mit vertikaler Schnitzerei bedeckt, die das Loch für den Truhenschlüssel ausspart. Seitlich zwei große Sternmuster mit gotisierenden Füllungen. Der Innendeckel zeigt die Wappen der Gatten, in Gold und Blau mit jenem Dekor, den wir aus der venezianer Maiolica kennen (Kat. Nr. 751).

Ein zweites geschnitztes Stück befindet sich im Wiener Museum für Kunst und Industrie (H. 1078), sehr niedrig, sehr lang, mit aufgeblendetem spätgotischen Maßwerk, wohl noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörend. Ein breites Rahmenband faßt die vertiefte Front ein; sieben kleinere geometrische Felder zieren die Füllung (Kat. Nr. 752).

Dem Ende des Jahrhunderts gehören dann die beiden feinen Truhen mit Stuckdekor in London und Berlin, K. G. M., an, die Bode, l. c. S. 48 und 49 (Abb. 66 und 67), abbildet; jene Truhe hat Wannenform mit vorkragendem Deckel und eingezogenem Sockel, diese ist ganz flach in der Front, dreigeteilt mit einem noch flacheren Streudekor und drei ausgesparten Tondi, in denen Kleinbilder in der Art Montagna saßen.

Wieder einen Schritt weiter führt uns die Truhe im Castello Sforzesco in Mailand, zweigeteilt, mit doppelter Profilierung der Innenfelder, in denen zwei Tondi ausgespart sind. Diese Truhe gehört aber wohl schon ins 16. Jahrhundert.

Wie mir scheint, liegt es durchaus in der Eigenart der venezianer Kunst be-

gründet, daß sie das Truhenbild nicht entwickelt hat. Das Epische tritt hier hinter dem Lyrischen zurück; auf den Altarbildern wird nicht gehandelt und Predellen gibt es bekanntlich in Venedig kaum. Man könnte auf die Bilder der Scuolen verweisen; gewiß, hier war eine Gelegenheit zur Ausbreitung der Historien, zumal der Schmuck der Sala grande des Dogenpalastes das mächtige, stets anspornende Vorbild gab. Aber gerade weil man in diesen großen breiten Tafeln der Oberwand, die in dieser Form in Toscana fehlen, den Erzählungsstil ausbildete und in solchen Bildern eine fortlaufende Historie um die ganzen Wände umlaufen ließ, hatte man für die schmalen Einzeltafeln und für kleinfigurige Gruppen wenig übrig. Bedarf es noch eines Hinweises, so sei hier schon betont, daß auch Giorgiones bekannte mythologische Bilder über dem Getäfel angebracht gewesen sein müssen und nicht Truhen schmückten.

Immerhin bleiben ein paar kleine Bilder zu erwähnen, die wohl Einsatzbilder an Möbeln gewesen sind. Am bekanntesten sind die fünf kleinen Bildchen *Giovanni Bellinis* in der venezianer Akademie, die Ludwig gedeutet und an dem Restello Catenas gruppiert hat (vgl. Tafel P im Textband). So mag auch Bellinis Knabenbild des Bacchus bei Benson in London (eine Wiederholung bei Mond-London) eine Credenz oder einen Weinschrank geziert haben. Häufig hat *Cima da Conegliano* sich an solche kleine Bilder herangemacht. Zwei Midasbilder in Parma und Kopenhagen sind erhalten; vielleicht haben sie den Deckel eines Cembalo geschmückt (Kat. Nr. 768 u. 770). Hat doch Giovanni Spinetto damals (1502) in Venedig das nach ihm benannte „Spinett" erfunden. Es gibt ferner von Cima eine ganze Reihe von Bacchusbildern: in Mailand (Museo Poldi-Pezzoli), bei Johnson in Philadelphia und in San Remo (Thiem). In der Brera ist ein Bild mit Apollo und Daphne, und in der Mailänder Ambrosiana die Grisaille: Daniel in der Löwengrube; endlich ist auch das Landschaftsbildchen in Berlin mit den kämpfenden und flötespielenden Jünglingen zu erwähnen (Kat. Nr. 771 bis 776). Von *Carpaccio* kommt diejenige Sage Ovids vor, die an der Pomündung spielen soll: die Klage der Heliaden um den ertrunkenen Phaeton; das Bild befindet sich in der Sammlung Johnson in Philadelphia (von Berenson als Alkyone und Keyx gedeutet) (Kat. Nr. 764). Aber auch dies ist kein Cassonebild, sondern gehört wohl zu einer Folge kleiner Bilder, die mit Phaetons Bitte an Helios begann, dann seine Sonnenfahrt und seinen Absturz gezeigt haben wird — das

erhaltene Bild wäre dann das vierte dieser Reihe. Die Darstellung des hölzernen Pferdes, die wir in Toscana häufig fanden, ist von Carpaccio auch einmal gemalt worden (das Bild erschien auf der Versteigerung der Collezione Guidi in Faenza 1902 in Rom); aber es ist 2.85 × 1.08 m groß und wird einem Cyklus von Aeneisbildern zuzuzählen sein.

Zum Schluß erwähnen wir noch einige Deckenbilder mit antikem Mythus. Sie sind einer Decke des Musée André in Paris entnommen, die in 25 Feldern Allegorien und Mythologien darstellt. Unsre drei Abbildungen bringen bekannte Cassonestoffe: Mucius Scaevola, Europas Raub und die bei Giorgione wiederkehrende Geschichte der Myrrha, die von ihrem Vater Kinyras, in den sie sträflich entbrannte, verjagt wird (Kat. Nr. 780 bis 782).

## i) Rom und Neapel.

Nichts war bei dem Sammeln des Cassonematerials betrübender, als das negative Ergebnis aller Nachforschungen, die wir im Süden Italiens anstellten, um die Truhen der Angiovinen und Aragonier, der Fürsten von Bari, Lecce und Tarent wiederzufinden. Die ganze stolze Königskultur des neapeler Trecento, in die uns die Fresken der Incoronata und in Sa Maria di Donna Regina so tiefe Einblicke gestatten, ist im Möbel nicht mehr zu finden. Auf dem Fresko der Incoronata: „das Sakrament der letzten Ölung" ist am Bette des Sterbenden ein schön dekorierter Cassone zu sehen; das ist aber nur eine Betttruhe, nicht ein Schaustück. Vespasiano Bisticci erzählt uns, wie Alfons von Neapel seine Jagden in Foggia abgehalten hat — für solche Reisen muß es Truhen mit allem Gepäck incl. Betten gegeben haben. Wieviele Töchter hat der königliche Hof von Neapel nach auswärts verheiratet! Wo sind diese Prinzessinnen-Truhen? Wir sprachen oben von Lionello d'Estes zweiter Heirat mit einer Aragonierin; die neue Einrichtung des ferraresischen Palastes wurde geschildert, aber von neapeler Truhen war nichts darunter. Die Stücke, die im Museo Filangieri in Neapel stehen, sind aus dem späten 16. Jahrhundert. Möglich, daß die Holzarmut der Gegend es mit verschuldet hat, daß so wenig Truhen erhalten sind.

Einer eigenartigen Truhenform können wir wenigstens Erwähnung tun, der sog. Sargtruhen. In der Sacristei von San Domenico maggiore in Neapel werden 45

große Sargtruhen mit den Gebeinen der Fürsten von Aragon aufbewahrt; die frühesten Namen sind Ferrante I. († 1494), Ferrante II. († 1496), die Königin Johanna († 1518), dann der Marchese von Pescara, der Gatte der Vittoria Colonna († 1525). Hier also berührt sich wieder einmal die Truhe mit dem Tod. Goethe hat in einem venezianer Epigramm die Gondel mit der Wiege und dem Sarge verglichen; hier fände er ein Thema, wie der gleiche Kasten dem Jubel der Hochzeitsfreude und dem Schauer der Totenwelt dient. Schon die Novellisten des Quattrocento haben diesen Zusammenhang als Motiv verwandt. Serminis oben zitierte Novelle läßt einen der beiden Liebenden in einem Cassone zum Grab getragen werden und in diesem „Sarge" wird er dann wirklich beigesetzt.

Was dann Rom, den Papst und den Vatikan anbetrifft, so können wir uns ja nicht wundern, wenn hier die Brauttruhe fehlt. Dafür bewahrt die Engelsburg einige mächtige Eisentruhen, in denen auf Reisen die Cimelien des Papstes transportiert oder im Falle der Gefahr versteckt wurden. 1527 sollen diese Riesenkästen beim Sacco di Roma den päpstlichen Schatz geborgen haben. Wo aber sind die Truhen der römischen Adelsfamilien, der Orsini und Colonna, der Doria und Pamfili, der Odescalchi und Sciarra? Wir wissen, daß Giottino, als er mit Giovanni da Milano und anderen Malern 1369 nach Rom kam, um den Lateran auszumalen, im Palazzo Orsini im Festsaal Uomini famosi gemalt hat, gewiß in der Art seines Meisters Giotto, der einen ähnlichen Cyklus im Castell dell' ovo in Neapel gemalt hatte. Damals also begann schon die florentiner Tradition in Rom Wurzel zu schlagen. Masaccio und Fra Angelico, Donatello und Mino, die Quattrocentisten der Sixtinischen Kapelle vertieften diese Tendenz im nächsten Jahrhundert. Fehlt die römische Truhe dieser Zeit, sei es auch nur die von Florentinern für Römer bemalte? Nicht gänzlich. Bartolommeo di Giovanni hat für die Colonna jene Sabinerbilder gemalt, die noch heute im Palazzo Colonna hängen. Aber wo findet man weitere Stücke? Wir haben in Viterbo und Bracciano, in Caprarola und Frascati vergebens gesucht. Zunächst muß angenommen werden, daß das 16. Jahrhundert viel zerstört hat. Aber doch vielleicht weniger, als man denkt. Das Truhenbild paßt im Grunde ebensowenig nach Rom wie etwa die glasierte Lunette der Robbia. Zudem erwacht ja Rom eigentlich erst im 16. Jahrhundert. Da entstehen dann die prächtigsten Stücke; namentlich die geschnitzte Truhe hat hier eine Ausbildung erfahren wie nirgends sonst.

In Neapel, das ein Königshaus hatte und zudem in dauerndem Austausch mit Spanien und Frankreich stand, gab es gewiß im Quattrocento Truhen jeder Art. Man nannte bestimmte Intarsiatruhen „alla napoletana". Wir hören von Truhen, die Matthias Corvinus für Beatrice d'Aragon, seine neapeler Braut, bestellte; Benedetto da Maiano und Filippino Lippi sind die Künstler, also Florentiner, nicht Neapeler. Viele Sienesen haben im Trecento und Quattrocento für Neapel gearbeitet, viele florentiner Bildhauer sind hier beschäftigt worden. Die Festzüge und Umzüge, die Improvisationen und Schauspiele, von denen soviel die Rede ist, haben ihre Verewigung im Triumphbogen des Königs Alfons I., aber nicht auf bemalten Truhen erlebt.

Das wenige, an dem wir einigen Anhalt haben, sei kurz genannt. Das älteste Stück steht im Museo dell'arte industriale in Rom. Es ist ein ganz niedriger Kasten mit gewölbtem Deckel, mit Schweinsleder und Eisenbändern bedeckt, sonst nicht verziert. Dann steht im Castell von Bracciano eine Truhe mit vergoldetem Stucco; drei Vierpässe der Front, in der Mitte eine Blumenamphora, links krönen drei Mädchen einen Jüngling, rechts pflückt ein Liebespaar Lilien. Einen eigenen und sicher römischen Typus liefert der bei dem Antiquar Sangiorgi in Rom stehende, aus Subiaco stammende Cassone: an der Front geschnitzt sechs Kreise mit Vierpässen darin, in diesen die Halbfiguren von Heiligen (Kat. Nr. 788). Die Füße bilden vier ganzfigurige kauernde Löwen in der Art der Steinlöwen an Kirchenportalen. Eine Intarsiatruhe mit der Aufschrift: (Omnia) „Que nupta ad carum tulit maritum" steht heute in Venedig, im Museo Correr; sie war 1885 in Rom bei der Ausstellung delle opere antiche d'intaglio e intarsia in legno ausgestellt und stammt aus dem Kirchenstaat. Im Katalog dieser Ausstellung, der von R. Erculei mit großer Sachkenntnis eingeleitet ist, wird ein 1485 für den duca di Calabria von Angelo della Lama gearbeiteter Cassone erwähnt.

Muß Rom auf dem Gebiet der Truhenmalerei vor Toscana und Umbrien zurückstehen, so hat es doch diesen Provinzen die schönsten Sagen geschenkt. Denn hier am Tiber sind die Sagen von Hercules und Aeneas, von Lucrezia und Virginia, von Camilla und Cloelia, von Coriolan und Scaevola lebendig geblieben; der Circus maximus, in dem der Raub der Sabinerinnen gelang, und der Kapitolfelsen, vor dem Aeneas mit Evander und Pallas stand, waren unzerstörbare Stätten der Erinnerung und der Verehrung.

Roms Plätze sind es, auf denen ein großer Teil der Cassonebilder spielt. Roms Mystik ist es, die seinen Sagen Ewigkeitsgehalt und seinen Heldentaten eine einzigartige Atmosphäre gibt. Was Rom außerdem im 15. Jahrhundert versäumt hat, holt es im 16. mit stolzester Gebärde nach; in keiner Stadt hat die geschnitzte große Prachttruhe eine so monumentale Ausgestaltung erfahren wie in Rom.

## 4. Cinquecento.

Der Ausblick, den wir in das Cinquecento tun, soll nur im allgemeinen orientieren. Die wirklich schöpferischen Zeiten liegen für unser Thema durchaus im Quattrocento; die entwickelte Kunst hatte andere Aufgaben. Sie hungert die überwundenen Dinge systematisch ab. So geschieht es z. B. mit der Maiolica der Robbia. Diese blanke, frische, helle Glasur paßt mit ihrem scharfen, lebhaften Spiel nicht mehr zu einem Stil, der vor allem wallende Einheit fordert. Die Robbiakunst stirbt daher um 1530 in Florenz aus und nur eine Nebenlinie der Robbia flüchtet nach Frankreich. So ist auch die bemalte Truhe dem Geschmack des Cinquecento zu frisch, zu pointiert, zu laut. Die höhere Einheit, die die geschnitzte Truhe besitzt, ihre Entwicklung zur Cassa panca, die gesteigerte Feierlichkeit der neuen Räume — all das drängt das gemalte Truhenbild zurück. Die geschnitzte Truhe, die mit Stuckreliefs gezierte, die mit Intarsien geschmückte war ja nie ganz beiseite geschoben worden; jetzt tritt sie bedeutsam wieder hervor und erlebt dementsprechend eine stärkere pathetischere Gestaltung.

Der Platz, wo das am deutlichsten wird, ist nicht Florenz, sondern Rom, das ja überhaupt den neuen Stil trägt und ausbreitet. Hierhin strömen freilich auch die geschickten toskanischen Holzkünstler und stellten sich in den Dienst der Päpste, der Nepoten, der Kardinäle, der Adelsfamilien. Auch Venedig stellt jetzt große geschnitzte Truhen in den Festsaal. Die andern Provinzen treten durchaus zurück.

### a) Florenz und Siena.

Hier geht unsere Betrachtung von einer der schönsten Truhen aus, die erhalten sind, von der durch die Hochzeit auf das Jahr 1512 zu datierenden Medici-Strozzi-Truhe des berliner Kunstgewerbemuseums (Kat. Nr. 795). Schon ihre Höhe und ihr

Gesamtumfang (2,23 × 1,04 × 0,70) geht beträchtlich über die üblichen Maße des Quattrocento hinaus. In der geraden Kastenform des Leibes, in den strengen und häufigen Profilierungen, in dem enganliegenden, kühlen und knappen Blattdekor verrät sich echter florentiner Geist. Die Front spart eine verhältnismäßig schmale Fläche (nur 34 cm hoch) für ein Bild aus, das nun nicht ein Märchen erzählt und lustige Bäume und Hügel bringt, sondern die kühlere Sprache des Architekturprospektes redet. Ein mächtiger mit farbigen Platten und Mustern bedeckter Steinplatz an der Stadtmauer wird ausgebreitet, auf dem in der Mitte ein Steinbrunnen mit der Bronzefigur der Dovizia sprudelt. Seitlich stehen zwei Renaissancepaläste; der rechts ist der schmuckere, er ist mit dem Wappen (steigende Hunde) geschmückt. Das Stadttor, in der Art der Torre di S. Niccolo in Florenz, führt den Blick noch ein wenig in die Tiefe zur Campagna.

Die Zugehörigkeit dieser Malerei zu der Truhe ist nicht ganz sicher; zwar wurde die Truhe mit dem Bild zugleich in Florenz erworben; aber es fällt auf, daß weder das Wappen der Medici noch der Strozzi, das von den geschnitzten Putten seitlich an den Ecken gehalten wird, auf dem Bild wiederkehrt, sondern ein anderes. Auch ist der Stil dieses Prospektbildes eigentlich älter als 1512. Das Format entscheidet nicht; es gab drei Hauptformate für Truhenbilder.

Der dachförmig ausladende Deckel wird nun in Florenz die Regel; die geraden Wände werden häufiger mit Intarsia geschmückt. Diese ist aber — z. B. in dem schönen Stück des Palazzo Corsini in Florenz — sehr leise und diskret; sie schmückt große ruhige Flächen mit großem Decor. In Benedetto da Maianos Nachlaß fanden sich Truhen mit Intarsien vor. Außerdem wird die durch ihre Holzarbeiten bekannte Künstlerfamilie del Tasso an solchen Arbeiten beteiligt gewesen sein. Die Wannenform mit starker Bauchung, bei der der Hauptkörper gegen den Unterteil und den Deckel stark abgesetzt wird, kommt in Florenz erst um die Mitte des Jahrhunderts vor; dieser Typus findet sich häufiger in Rom, aber auch in Venedig. In Florenz kehrt man zum alten Stuckrelief bisweilen zurück, bevorzugt dann aber auch die Schnitzerei. Die Farbe tritt ganz zurück, nur das Gold bleibt mit sparsamem Glanz.

Immerhin fehlt auch die Novelle im kleinen Format nicht. Berlin besitzt an verschiedenen Stellen (im Kaiser-Friedrich-Museum, im Kunstgewerbemuseum und

im Palais Kaiser Wilhelms) vier Bilder dieser Art, mit den Historien des Tobias, der hlg. Lucia und der hlg. Margherita (Kat. Nr. 806 bis 809). Hier ist an Weitschweifigkeit und Ausführlichkeit der Erzählung das Äußerste geleistet. Wir haben in dem Abschnitt über die Rappresentazioni sacre das Verhältnis von Bühne und Bild besprochen (siehe S. 46 ff.); hier finden wir einen äußerst starken Niederschlag des geistlichen Schauspiels. Ob es auf Savonarolas Einfluß zurückgeht, wenn die biblischen und Heiligengeschichten jetzt wieder mehr vortreten an Stelle der alten ovidischen Fabeln?

War schon im Quattrocento für das Schlafzimmer der jungen Gatten oft eine ganze Bildreihe gemalt worden, so tritt solch eine Bilderfolge jetzt öfters hervor. Unvergleichlich ist die Szene, die uns Vasari (VI, 262) in der Vita Pontormos schildert, wie Margherita, die Gattin des Pier Francesco Borgherini, und Tochter des Roberto Acciaiuoli 1529 ihr Brautgemach verteidigt, als Giovanbattista della Palla ihr für den König von Frankreich die Möbel rauben will, die Baccio d'Agnolo geschreinert, die *Pontormo, Andrea del Sarto, Bacchiacca* und *Granacci* ausgemalt haben. Sie tritt dem Räuber, da ihr Mann in Lucca ist, persönlich und unerschrocken entgegen und sagte ihm „la maggior villania che mai fusse detta ad altro uomo". — Leider wurden dann die schönen Möbel 1584 von den Erben Borgherinis doch an den Großherzog Francesco de' Medici für 90 Dukaten verkauft! Die tapfere Frau, „donna nel vero valorosa e digna figliuola di tanto padre, fu cagione che ancor si serbano queste gioie nelle lor case", das heißt wenigstens in den Uffizien, im Palazzo Pitti und in London (Kat. Nr. 810 bis 816). Den Lettuccio (Superiore) hat Pontormo gemalt. Granacci bemalte zwei Truhen mit den Geschicken Josephs in Ägypten (Frau Potiphar, die Verhaftung Josephs und Joseph die Seinen Pharao vorstellend), außerdem „in dem Winkel neben der Türe" ein Bild, wie Joseph den Vater und die Brüder herzlich aufnahm. Andrea del Sarto malte den Anfang der Geschichte (Joseph und die Brüder; Pharaos Traum und Josephs Belohnung), Bacchiacca endlich die Geschichte mit Benjamins Becher (London, Nat. Gallery Nr. 1218 u. 1219).

Einen ähnlichen Cyklus bildeten die Geschichten, die für Giovanni Maria Bentintendi gemalt wurden; sie sind von Vasari V, 196 und VI, 455 beschrieben. Hier sind Franciabigio, Pontormo und Bacchiacca (aber nicht Andrea del Sarto) beteiligt; die Themata: Batseba (Dresden), die Anbetung der Könige, die Taufe Christi (Berlin) und

das Leichenschießen (Dresden, Kat. Nr. 817 bis 819). — In gleicher Weise wird auch Franciabigios Herculesbild in den Uffizien angeordnet gewesen sein (Kat. Nr. 820).

In *Siena* haben *Sodoma, Genga* und *Beccafumi* Truhen- und Spallierabilder gemalt. Von dem ersteren gibt es auch Deschi und namentlich Totenschilder für die Bahre, auf der die Leichen zum Dom getragen wurden. Genga liebt das große Format, bleibt aber im Thema der Cassonewelt nahe. Beccafumi illustriert gern die altrömische Sage, z. B. den Heroismus der Cloelia und Scipios Enthaltsamkeit (Kat. Nr. 841 u. 842). Wir vermissen in dieser Stadt, die ebenso wie Rom die Lupa im Stadtwappen hat, die Romulus-Geschichte im Truhenbild.

## b) Rom.

Hier ist das Cinquecento besonders wichtig, da ja das Quattrocento wenig geleistet hat. Die gemalte Truhe fehlt vollständig. Die Grisaillen Polidoro da Caravaggios beim Fürsten Liechtenstein in Wien sind Einsatzstücke; das Didobild der Sammlung Rezzonigo, das Peruzzi zugeschrieben wird, gehört nicht eigentlich in die römische Gruppe (Kat. Nr. 846 bis 848). Vielmehr ist es der geschnitzte Prunkcassone, die große, stark ausbauchende und abgeschnürte Wanne, die in Rom ihre volle Entfaltung erlebt. Hermen stützen die Ecken, groß prangt die Kartusche des Wappens, unruhig greifen die Tatzen am Boden. Der Hauptkörper trennt sich von dem Sockel und dem Deckel, er baucht stark heraus; unten wird das Möbel eingezogen. Durch die Kurve kommt Pathos in das Stück; reiche Schnitzerei steigert die Flächen, in schwerer Fülle hängen Kränze und Schnüre herab (Kat. Nr. 850 ff.). Die Themata sind mythologisch-heroisch, alles wird im römischen schweren Dialekt knapp, wuchtig und typisch vorgetragen. Plaudern ist nicht gestattet. Ein großer Teil dieser Truhen gehört schon in die zweite Hälfte des Cinquecento. Datiert sind die Truhen der Delfini-Lancelotti in London; die Hochzeit war 1570. Das schönste Stück ist wohl die Truhe der Commune von Spoleto (Kat. Nr. 853). Wir finden die altrömischen Themata: Romulus und Remus, Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Caesar am Rubikon; ferner die Niobiden, die Phaetonsage, aber auch Monatsdarstellungen, Adam und Eva und liegende nackte Frauen. Der Gesamtdekor ist wichtiger als die Erzählung.

### c) Venedig.

Die Gründe, warum Venedig die gemalte Truhe im Quattrocento nicht entwickelt hat, sind oben dargelegt worden. Nicht ganz so ablehnend verhält sich der Cinquecento, wenn auch hier das geschnitzte Stück vorwiegt, und der Malerei nur kleine Einsatzbilder, meist im liegenden Oval, überlassen werden. Giorgiones bekannte Längstafeln sind keine Truhen-, sondern Wandbilder. Ridolfi zählt nicht weniger als achtzehn Bilder des Cyklus auf, aus dem sich die Tafeln in Padua erhalten haben. Dieser Cyklus hat doch nur Sinn, wenn er in einem einzigen Zimmer vereinigt war. Achtzehn Truhen in einem Zimmer sind aber ein Unding. Die Bilder sind als helle, farbige Einlage wie ein schmales feines Band über der Spalliera an der Wand umgelaufen; in einer Sala des palazzo ducale in Mantua findet sich solch eine Anordnung noch. Das untere Getäfel hat hier Intarsiafüllungen, dann kommt der Bilderstreifen, darauf setzt unmittelbar der Stucco der goldenen Decke auf. Eine stolze Reihe führt Ridolfi als Giorgiones Arbeiten auf: Das goldene Zeitalter, die Gigantenschlacht, Deukalion und Pyrrha, Apoll mit Python, Apoll mit Daphne, Io und Argus, Phaeton, Kallisto, Hermes stiehlt Apolls Rinder, den Raub Europas, Kadmus, Actaeon, Venus und Mars im Netz des Hephaistos, den Niobidentod, Philemon und Baucis, Ariadne, Hercules und Deianira, Apoll und Hyakinthos, Venus und Adonis. Die meisten Themata sind ja schon vorgekommen; neu sind die des goldenen Zeitalters, der Gigantenschlacht, Hermes' Diebstahl, Kadmus, Apoll und Hyakinthos. Sie sind alle Ovid entlehnt. An anderer Stelle erwähnt Ridolfi noch zwölf Bilder Giorgiones zu Amor und Psyche. Tizians Borghesebild mit den beiden Frauen am Brunnentrog, und Palmas Bild mit „Zeus und Kallisto" (?) in Frankfurt sind ebenfalls von einer Wandorganisation eingefaßt zu denken.

Allen diesen Bildern ist, wie Ludwig Justi trefflich ausgeführt hat, eigen, daß sie den ovidischen Mythus nicht illustrieren, sondern variieren. Das graphische Bild der Holzschnitte gibt die ungefähre Grundlage; nun wird das Motiv frei abgewandelt, die Szene mit landschaftlicher Stimmung erfüllt und den alten Märchen vom Eridanus ein neues von der Lagune gesellt. Ebenso wie bei Giorgiones Hypsipyle (Giovanelli) und beim Aeneasbild (Wien) wird das Motiv nur entlehnt, um dann frei

verwandt zu werden. Dieser Stil eignet sich besonders gut für eine Folge, bei der die Beziehungen nach rechts und links den tieferen Sinn verdeutlichen sollen.

Auch in Venedig wird dann die geschnitzte Truhe stark entwickelt. Bisweilen werden zwischen die Profile kleine Bilder im liegenden Oval oder Rechteck eingefügt; ein sehr reizvolles Beispiel dieser Art befindet sich im Schweriner Museum. Aber auch hier behält schließlich die reich geschnitzte Truhe, wie in Rom, den Vorzug.

### d) Ausklang.

Wir haben im Vorangehenden mehrfach den Fall angetroffen, daß Themen der großen Fresken des Trecento sich auf das kleinere, aber pikantere Truhenbild des Quattrocento reduzierten. Die Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz mit dem Roman der Schloßherrin von Vergi kehren in einem Elfenbeinkästchen des Louvre wieder; die Thebaisbilder in Florenz und London gehen auf das Fresko des pisaner Camposanto zurück. Jene Truhenbilder, welche eine Cour d'amour, Gartenfreuden und -spiele darstellen, entnehmen ihr Thema aus Fresken wie denen des Palazzo Borromeo-Mailand. Uccellos große Cornicebilder mit den Schlachten geben den Anstoß zu den Battaglien der Cassoni. Auf den Aeneisbildern in Hannover sieht man im Palazzo der Dido die Schleifung Hectors durch Achill als Fresko dargestellt; bewegten Herzens betrachtet Aeneas dies Bild seiner eigenen Vergangenheit. — Jetzt, im Cinquecento kehrt sich das Verhältnis um. Der von der Miniatur und dem Truhenbild vorgeformte Stoff wird im großen Format auf die Wand gebracht. Jener berühmte Wettstreit zwischen Leonardo und Michelangelo bei der Ausmalung der Sala grande des Palazzo vecchio in Florenz wäre nicht denkbar, wenn nicht die Truhenbilder jene beiden Schlachten bei Anghiari und Pisa längst konfrontiert und vorgeformt hätten! Ebenso steht es mit Sodomas Alexanderbildern in der Farnesina, für welche die Truhen bei Lord Crawford die Vorstufe abgeben. Von Raffaels Psychebildern sind nur die der Decke ausgeführt worden; wir können mit Hilfe der Cassonebilder Jacopo Sellaios die Themen der fehlenden Wandbilder eruieren. Statt des einen vielfigurigen florentiner Bildes, in das 12 Einzelszenen zusammengedrängt sind, breiten sich jetzt 20 Wand- und Deckenbilder in der römischen Loggia aus und nehmen den Gast des Hauses wirklich in das Märchen auf. Die Fresken des Palazzo Petrucci in Siena sind lauter Cassonestoffe. Die Bilder des Palazzo Orsini in Bracciano, die

Herkulestaten im Palazzo Venezia in Rom zeigen, daß man im Kirchenstaat schon im Quattrocento die Wandbilder dem Truhenbild vorzog. Vor allem aber in Oberitalien, namentlich in Mantua, erleben die Themata der Cassonebilder eine Fortsetzung im Fresko oder im großen Wandbild. Giulio Romano ist es, der im Palazzo del Tè in Mantua die uns aus den Truhenbildern vertraute Mythologie an die Wand im großen Stil gemalt hat. Das hatte ihm sein Meister Raffael ja schon in der Farnesina vorgemacht, nicht nur in den Psychebildern, sondern auch in dem Fresko der Galatea, zu der Sebastiano del Piombo den Polyphem gesellte. Giulio, Francesco Penni, Rinaldo Mantovano haben zwischen 1528 und 1534 in Mantua die alten Fabeln an die Wand im großen Stil gemalt. Tiepolos Vorliebe für die klassischen pathetischen Stoffe hat ihn mehrmals zu Thematen geführt, die 300 Jahre vor ihm in Toscana schon dargestellt worden waren.

Außerordentlich viele Cassonethemata sind aus dem Quattrocento in die Malerei des Seicento hinübergeholt worden. Das Drastische der Situation, das Außergewöhnliche und Schlagende so vieler Sagen ließen sich auch die Barockmaler nicht entgehen. Die immer mehr entwickelte Profanbühne wird in Italien — wie in Frankreich — das Fortleben solcher Stoffe vermittelt haben. Neben dem Drastischen war es das Blutige, das man im Seicento liebte; die alten Helden-Märchen spielen nun am Scheiterhaufen, der Henker und der Krieger verrichten ihr rotes Handwerk. Dahin gehören die Stoffe: Actaeon von den Hunden zerrissen, Argus' Enthauptung, Cleopatras Selbstmord (wie stolz stellt Piero di Cosimo die lebende Fürstin in Chantilly dar!), Dido auf dem Scheiterhaufen, Hectors Marter, Iphigeniens Opferung, Jasons Kampf mit den Eisenmännern, Lucrezias Selbstmord, Marsyas' Schindung, Medea als Mörderin ihrer Kinder, Nessus' Brunst und Tod, Perseus als Drachentöter, Prokris' Tod, Prometheus' Martyrium, Scaevolas Feuerprobe. All diese von den Seicentisten häufig gemalten Stoffe kommen auf Truhenbildern vor; aber während die späten Bilder unsere Nerven peitschen, wirkten die lieben Geschichten einst naiv und frisch, prägnant und witzig. Weiter nenne ich von Thematen der Barockmalerei: Scipios Enthaltsamkeit, Aeneas und Anchises, Apoll und Daphne, den Raub der Proserpina, Philemon und Baucis, Meleager und Atalante, das Parisurteil, Polyphem, Apollo und Pan, Atalantes Wettlauf, Andromeda. Auch für diese Themata haben die frühen Truhenbilder die erste künstlerische Gestaltung geschaffen.

# VII. Der Inhalt der Darstellungen.

## 1. Prinzipielles.

Die Meinung, das Inhaltliche sei in der Kunst, sowohl der Gegenwart wie der Vergangenheit unwesentlich, ist heute im Schwinden begriffen. Sie war erklärlich und berechtigt im Kampf um die Form gegenüber dem amusischen Kulturhistoriker, der in der Kunst nur Illustration sucht; sie hat ihre Aufgabe erfüllt, nachdem sie der Überzeugung Geltung verschafft hat, daß ein Bild zunächst ein Bild sei. Aber das ist doch nur die eine, wenn auch die wichtigste Seite. Schon Wickhoff konnte ehrlichen Zorn verraten, wo er Stumpfheit und Gleichgültigkeit gegen das Stoffliche der Renaissancebilder spürte; der Inhalt dieser Bilder sei nicht nur Sprungbrett und Anlaß, er verleihe vielmehr Befeuerung, Leidenschaft und Symbolfrische. So lange es Kunst gibt, haben stets die großen Angelegenheiten der Menschen in ihr mitgeklungen; ganze Jahrhunderte sahen die erste und vornehmste Aufgabe der „Abbildung" darin, Gedanken und Vorstellungen eines Volkes, einer Heilslehre, eines Bekenntnisses innig, deutlich, vollständig und anschaulich wiederzugeben. Die Künstler kamen bei solcher Pflicht durchaus auf ihre Rechnung und es hat früher nie einen Künstler gegeben, der geklagt hätte, das gestellte Thema töte seine Schürflust. Es gehört ein gut Teil Verblendung dazu, aus der modernen Kunst der Impressionen und Stimmungen die Pflicht der Stofflosigkeit abzuleiten; ganz unglücklich aber erscheint uns die Neigung, die höchst bestimmt gestellten Aufgaben der Renaissancekunst ihres stofflichen Haltes zu berauben und zu glauben, die Bibel und die Legenda aurea, Homer und Dante seien den Quattrocentisten so nebensächlich erschienen, daß sie sich davon nur hätten anregen lassen, statt voller Verehrung und Hingabe zu dem Quell des Wissens aufzublicken, der auch ihre neue Schöpfung mit reichem Geistesgehalt füllen sollte. Jeder Brunnen, jeder Fahnenhalter der Renaissance hat seinen Geist, seinen Sinn. An den Chorstühlen der Dome ist nichts bloßer Schmuck; jeder Leuchter und jede Monstranz bewahrt Geistgefügtes. Wie nun gar bei

Truhenbildern, die Bestimmtes zu schildern, zu preisen haben! Sie alle enthalten Bekenntnisse, die zu erfassen der Geist der Betrachter lebhaft erregt wurde. Schon die Zweizahl dieser Möbel trieb dazu, Pendants mit einer besonderen Symbolik zu füllen, die etwa Spannung und Lösung, Unheil und Errettung, Vorbereitung und Erfüllung im Kontrast zu bringen hatten. Da hört das bloße Spiel der Farbenflecken auf; Mythus und Legende, Historie und Gegenwart, Drama und Szene drängen heran, um auf den Wänden dieser Truhen ein ewig ausdrucksreiches Lebensbekenntnis vorzutragen.

So weit wir nun den Bestand überblicken, hat alles eine spezifische Beziehung. Es ist nie bloß literarische Darstellung; man kommt mit „der schönen Geschichte" nicht aus. Auch das gilt wieder von allen Kunstwerken der Renaissance. Man nehme Donatellos Judithbrunnen. Gewiß, zunächst eine Heroine des alten Testaments, zur Großgruppe in Bronze geformt. Das ist „die Geschichte". Dann aber das Motiv der Mörderin mit dem sie umschwebenden Blutdunst, das Bild der furchtlosen Heldin, die auch florentiner Frauen ein Vorbild sein soll. Die Unerschrockenheit wird gefeiert, mit der eine Frau lachend auf dem Altar des Vaterlandes ihre Ehre opfern will und die solche Kühnheit dann belohnt sieht nicht nur mit der Unberührtheit, sondern mit der Trophäe des blutigen Hauptes. Das ist das eigentliche Thema. Dazu kommt: das Blut aus der Kehle des Feldherrn tropft in dicken Tropfen zu dem Wasserspiegel der Tiefe, in dem es mit schwerem Ton aufschlägt. Diese Bronze und dies Wasser dunkeln nun inmitten des Hofes eines Rusticapalastes, wo die kühle Stille der Hallen mit ewigem Rauschen belebt wird. Man wird an die vierfache Schriftauslegung des Mittelalters erinnert, sieht man, wie solch ein Renaissancebrunnen sich an Ohr, Auge, Gefühl, Furcht und Jubel der Menschen wendet, denen er das Wasser verströmt. Ebenso beziehungsreich ist jedes Truhenbild. Viel Persönliches, was einst wirksam war, mag uns verloren sein für immer; stille Symbolik, die man fühlt, aber nicht ausspricht, ist heut stumm geworden. Aber sehr vieles ist noch beredt geblieben. Versuchen wir, einige der typischen Züge hervorzuheben, die immer wiederkehren.

Zunächst ist — dem romanischen Wesen entsprechend — eine Distanz dem persönlichen Schicksal gegenüber zu beobachten. Das klingt wie ein Widerruf des Vorhergesagten und ist doch eine Bestätigung. Wir beobachten Ähnliches bei den

Giebelreliefs antiker Tempel. Wenn im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia Pelops' Wagensieg über Oinomaos geschildert war, so hielt dieser Giebel Distanz bei aller persönlichen Beziehung. Man feierte in dem Mythus die Gegenwart der rossereichen Elis. Auch das Truhenbild des Quattrocento sättigte sich gern mit Mythus und Sage, um in der großen Faktur antiker Symbolik das eigene gegenwärtige Schicksal angedeutet und bestätigt, ja auch prophezeit zu finden. Dabei wurde ein Gefühl befriedigt, das den Italiener noch heute beherrscht und beglückt. Er fühlt sich gern und stolz als Enkel großer, größter Ahnen. Als der Tripolisfeldzug mit Glück geführt wurde, sprach man am Tiber von scipionischen Traditionen. In Deutschland spottete man darüber. Aber das war durchaus ehrlich empfunden und wurde heißen Herzens durchlebt. Jedes Volk hat seine Art der Dankbarkeit und Verehrung; für den Italiener ist das Betonen seines Zusammenhangs mit der großen Vergangenheit bis zu Romulus und Numa Pompilius ein täglicher Genuß. Er nennt seine Kinder nach den antiken Helden und Göttern, er tauft seine Brunnen, Plätze und Theater, seine Schiffe und Luftschiffe nach den Uomini famosi der Vergangenheit. So hat auch die Renaissance nie versäumt, diesen Zusammenhang zu betonen. Was lag auch näher, als Tage des Glanzes und des Festes, Hochzeit und Hausgründung mit der Erinnerung an große Namen und Taten in Verbindung zu bringen? Diese Namen waren nicht bloßer Dekor und Aufputz, sondern hatten einen sehr reichen Inhalt. Man erinnere sich an die literarischen Bemühungen, von denen oben die Rede war, die den leidenschaftlichen Wunsch verrieten, die Schriften, Sagen und Märchen der antiken Schriftsteller kennen zu lernen. Dante saß diesen Menschen wie ein dauernder Auftrieb in der Seele; seine Namen, Andeutungen und Hinweise zwangen sie unaufhörlich hinein in die Historie der Glanzzeit Athens und Roms. Petrarcas Trionfi, Boccaccios Genealogia deorum und namentlich sein Buch De claris mulieribus waren weitere Wegweiser in einem köstlichen Labyrinth. Lektüre und Vorlesung, Umdichtung und Excerpte haben den riesigen Stoff vermittelt. Wir finden Details der Mythologie, die wir kaum bei Roscher erklärt finden; Entlegenstes neben Bekanntestem. Gegriffen und behalten wurde vor allem das Absonderliche. Derselbe Trieb, der im Norden seltsame Gerichtsurteile der Alten für die Wände der flandrischen Gerichtshallen suchen ließ, regt sich an den Wänden der Truhen. Ein königliches Gefühl des Reichtums, der täglich neu einströmenden Fülle muß

die Menschen damals beglückt haben, denen alles, was aus der großen Vergangenheit kam, neu, interessant, wichtig, verehrenswert war. Savonarola hatte gut schelten, die florentiner Fräuleins kennten die Geschichten des Mars und der Venus besser als die der Jungfrau Maria. Der Grund war klar: die alten Geschichten waren saftiger als die kirchlichen, unmittelbarer ergreifend und nicht nur dem devoten Gefühl verehrungswürdig. Wir nennen heut Ovid einen Schriftsteller zweiten Grades, und das tat damals auch schon Macchiavell (in seinem berühmten Brief an Franc. Vettori vom 10. Dezember 1513: „oder einem Dichter zweiten Ranges, Tibull, Ovid und ähnlichen"). Im allgemeinen aber war er jener Zeit der wichtigste Vermittler eines ungemein reichen, neuen Stoffgebietes, dessen prangende Farbenfülle, in erster Frische geschaut, nicht nur munterer, sondern auch beziehungsreicher war als die Welt der Bibel, des Triviums und Quadriviums. Dazu kam der Reichtum, den das Studium neuer Sprachen mit sich bringt. Vespasiano da Bisticci lobt es in seinen Viten an vielen Stellen, daß der junge Mann, nachdem er die artes liberales absolviert, sich dann an das Lateinische, oft auch das Griechische mache. Zugegeben, daß die Zahl derer, die den Homer im Urtext gelesen haben, klein blieb — um so eifriger wurde seine lateinische und italienische Übersetzung gelesen —, so beherrschten doch die führenden Männer diese Sprache und schütteten den Reichtum der griechischen Welt offen aus in Vorlesungen und Rezitationen. Dabei kam den Südländern eine ganz andere Disposition für den naiv gegenständlichen Stil der Alten zu Hilfe als unsern deutschen Gymnasiasten. Ob nun abgeleitet oder aus dem Urtext, ob aus den Klassikern selbst oder aus den Kompendien, ob aus Hygin oder den Gesta Romanorum, die Geschichten wurden Gemeinbesitz in dem Sinn, wie wir alle von Siegfried und Tannhäuser seit frühester Jugend wissen.

Die Mehrzahl der Schautruhen sind Hochzeitstruhen. Reisetruhen bekamen keine Bilder. So erklärt es sich, daß Gott Amor auf den meisten Truhenbildern herrscht. Dasselbe gilt von den Deschi da parto und den andern Colmetti. Überall ist die Beziehung auf den Lebensbund, das erste Kindchen, der Wunsch für Kindersegen, die Glut der Liebe, die Überwindung hemmender Schwierigkeiten, das Spiel irreführenden, aber schließlich doch gütigen Schicksals das eigentliche Thema. Daneben werden Tugenden geschildert, die man von dem Mann und der Gattin erwartet; dort die aktiven Leistungen des Mutes, der Ausdauer, der Klugheit und List, des Ruhms

und Lorbeers, hier die rezeptiven der Keuschheit und des Gehorsams, der Zurückhaltung und der Stille. Freilich wandelt sich auch oft diese negative Energie der Frau in eine positive, wenn es gilt, Schändung durch Selbstmord zu sühnen oder das Vaterland durch Aufopferung zu rächen.

Man hüte sich, den Sinn der alten Historien allzu wörtlich zu deuten. Wer Jülichers Deutung der Parabeln Jesu kennt, weiß, was ich meine. Burckhardt nahm Anstoß daran, daß auf einem Hochzeitsteller von Benozzo Gozzoli der Raub der Helena gemalt ist; er meinte, man könne der jungen Frau etwas Besseres als eine Entführung empfehlen. Es handelt sich aber lediglich um das schöne Märchen, das uns erzählt, wie stark die Liebe sei, die jede Schranke zu sprengen wisse. Wenn Prokris durch ihr törichtes Benehmen ihren Tod herbeiführt, so wird dieser nicht gemalt, um sie oder Kephalos zu tadeln. Sondern hier wird einfach der Gedanke: „treu bis zum Tode" variiert. Wenn auf einer sieneser Truhe Judith, Delila und Salomos Nebenfrau nebeneinander gefeiert werden, so liegt das vereinigende Motiv in der Herrschaft der Frau über den Mann, ebenso wie bei Aristoteles und Campaspe, wo der klügste Mann der Antike doch von der Frau sich beherrschen läßt, oder bei Hercules, der, obwohl der stärkste Held, Frau Omphale gehorchen muß. „Sieh zu, daß du deinen Mann an dich fesselst" rufen die Bilder der jungen Frau zu. Bei der Actaeonsage ist das Tertium comparationis die Schönheit der nackten Göttin (= Braut) und die dadurch entfachte Liebesraserei des Jünglings, den seine Ungeduld zum brünstigen Hirsch macht. Stets muß man nachdenken, wo das Tertium comparationis liegt. Im folgenden werden noch viele Beziehungen versteckter Art mitzuteilen sein.

Wir gliedern die Stoffe nach den Hauptabschnitten: griechische Mythologie, römischer Mythus und römische Sage, freie Mythologie, Allegorie incl. der Trionfi Petrarcas, Boccaccios Novellen, Historisches, Zeitgeschichte, altes und neues Testament, Heiligenlegende, Deschi und Uomini famosi. Der erste Abschnitt, griechischer Mythus, umfaßt bei weitem die meisten Stücke; die neutestamentlichen Geschichten sind am spärlichsten, da diese wie auch die Legenden auf der Predelle des Altarbildes ihren klassischen Platz haben.

## 2. Der griechische Mythus.

Der homerische Kreis beginnt mit dem Parisurteil, das etwa dreißigmal vertreten ist. Meist ist die Szene auf Paris und die Göttinnen beschränkt; aber auch Eris erscheint und Zeus, der den drei durch Eris' Apfel erregten Göttinnen anrät, das Urteil des schönsten Hirten auf dem Ida zu suchen. Zeitlich voran geht ja noch die Auffindung des Paris, die aber nur zweimal vorkommt, und die Jugend des ausgesetzten Königskindes bei Agelos. Dann folgt Helenas Raub und ihre Überredung durch Venus — sehr häufig, wie sich denken läßt; dann Iphigeniens Opferung. Nun der eigentliche Feldzug gegen Troia: Achill und Briseis, Agamemnon und Briseis, Achill und Thetis. Achill und Hector. Achill und Chiron. Achill und Penthesilea. Achill und Odysseus bei Lykomedes. Der Krieg gegen Troja; das hölzerne Pferd, der Brand Troias und Priamos' Tod. Dagegen fehlt Priamos' Bitte an Achill um den Leichnam des Sohnes, auch die Szene zwischen Hektor und Andromache; ferner Kassandra und das spätere Schicksal Agamemnons, das ja nicht nur bei Homer, sondern auch bei Aeschylos zu lesen war, der aber fast unbekannt blieb. Die Odyssee behandeln vor allem jene Übersichtstafeln, wo die Szenen mit Aeolus, den Laestrygonen, mit Polyphem, den Sirenen, mit Circe, mit Nausikaa und endlich die Rückkehr zu Penelope, Telemach und Eurykleia dargestellt sind. Hier fehlt es an wuchtigeren Bildern. Die Irrfahrten wurden als Curiosa begriffen; das Seltsame wurde mit Neugier und Staunen wörtlich ausgemalt. Penelopes stille melancholische Zurückgezogenheit am Webstuhl wurde dann von Pinturicchio im Palazzo Petrucci in Siena als Idyll und Symbol gemalt. Die Nausikaaszene wird mit dem Gastmahl in der königlichen Burg und dem Sang des Demodokos verbunden und leitet so zu Penelope über. Im ganzen aber wird man finden, daß die Odyssee den Humanisten nicht so viel Eindruck gemacht wie die Ilias. Der Grund liegt nicht ausschließlich an der geringeren Wucht der Dichtung; die Irrfahrt der Antike sah der Renaissancemensch im Schicksal des Aeneas, nicht des Odysseus geschildert. Die Aeneis steht im Urteil der Renaissance durchaus gleichberechtigt, wenn nicht im Vorrang neben der Ilias, weil sie eben römische Ahnensage ist.

Bei der nun folgenden Aufzählung der Einzelmythen sind zu den auf Truhen dargestellten Bildern, den Deschi und Einsatzbildern, hin und wieder die Elfenbein-

kästen der Embriachi, die Cassetten mit dem Pasta-di-riso-Dekor und die Maioliken herangezogen worden, wo es zur Ergänzung nötig war. Denn es handelt sich hier darum, abzugrenzen, welche Themata des griechischen und römischen Mythus damals wirklich lebendig gewesen sind. Der Kreis ließe sich noch erweitern, wenn man auch die Kleinbronzen und die Graphik heranziehen wollte; das führt aber, ebenso wie die Mehrzahl der Maioliken, schon zu tief in die Zeit des Cinquecento.

Von den Taten und Schicksalen der Zwölfgötter stehen die Amouren des Göttervaters begreiflicherweise obenan. Wir finden Zeus mit Kallisto, Danae, Leda, Europa, Semele, Io, Antiope, Olympia. Die Entschleierung Heras vor Zeus ist seltsamerweise erst von den Caracci gemalt worden. Hera und Athene erscheinen beim Parisurteil, die erstere bei der Iogeschichte, die letztere auch bei der Fesselung des Kentauren; Apollo tötet den Python, sucht Daphne zu erlangen und siegt im Wettkampf mit Marsyas resp. Midas. Auch lehrt er — was inhaltlich ja dasselbe bedeutet — Pan die zartere Weise. Apollo ist durchaus als der Ordner der rhythmischen und bewußten Welt begriffen; im gleichen Sinn wie Athene den Kentauren fesselt, bändigt er die wilde Naturbrunst, die in Pans Syrinx sich lauten Klang verschafft. Artemis, die Schwester, hilft ihm dabei. Sie, die keusche Jägerin, kommt bei der Actaeonszene häufig vor, die gestattete, sie nackt zu zeigen. Diese nackte Keusche war natürlich ein sehr beliebtes, dezentes und stimmungsvolles Symbol für die Braut. Man denke an den Hergang in Shakespeares Twelfthnight, wo der Dichter gleich in der ersten Szene (I, 1) Olivia mit Diana, des Herzogs Begierden mit Actaeons Brunst vergleicht — so geläufig wie ihm waren seiner Quelle, nämlich Bandello, diese Namen. Groß ist Aphrodites Macht in jedem Sinn. Eine wichtige Rolle spielt Venus genetrix als Stammmutter des julischen Kaiserhauses bei ihrem Sohn Aeneas, den sie durch alle Gefahren glücklich an die Küste Latiums geleitet. Als Gattin des Hephaistos erscheint sie auf den Kaminbildern; als Siegerin im Parisurteil und auch im Netz auf dem Lager bei Ares, von den Göttern umlacht. Noch häufiger aber erscheint sie siegreich in eigener Schönheit ohne Begleitung, nur mit den Putten und Eroten, oder neben dem schlafenden Mars, auf den Wogen schwebend, dastehend in leuchtender Helle. Ihr Sohn Eros erlebt sein besonderes, sehr ausführlich geschildertes Schicksal mit Psyche; diese Geschichte

ist von Sellaio in 12 Stationen, von Raffael gar in 20 Szenen zerlegt worden. Apuleius' Märchen, das jüngste Kind der antiken Sage, ist viel gelesen worden, und die chargierte Sprache und Symbolik dieses Spätlateiners erschien der Renaissance inhaltsreicher als so manche homerische Stelle. Hephaistos hat vor allem den Kamin zu weihen; wir finden ihn ferner als Überlister des Mars und auch im Gespräch mit Thetis, deren Waffenbitte er erfüllt. Bacchus erscheint auf Naxos, um die verlassene Ariadne heimzuführen und dann als Herr des Komos in vielfacher Herrschaft. Ein Beinrelief des Louvre schildert auch die grausige Szene, wie die Mutter des Pentheus, vom bacchischen Taumel ergriffen, dem widerstrebenden Sohn den Kopf abreißt. Hermes ist der Götterbote, der Zeus' Befehle ausführt, als es gilt, den Wächter Ios, Argus, einzuschläfern; ferner bei Odysseus und bei Prometheus; bei Orpheus und Eurydike erscheint er nicht. Thetis' Hochzeit mit Peleus wird glanzvoll und umständlich geschildert; viele Götter und Halbgötter nehmen teil.

Unter den Halbgöttern nehmen Hercules, Theseus und Perseus die erste Stelle ein. Hercules' Taten kommen überall vor, aber auch seine Fahrt auf der Argo mit seinem Liebling Hylas, er steht am Liebeskarren Petrarcas, Omphale fesselt ihn, Iole, Deianeira erscheinen. Theseus ist Ariadnes Geliebter und Erretter Athens, aber auch der Mörder seines Vaters Aegeus. Perseus ist Andromedas Befreier. Als vierter Heros wäre Jason zu nennen, dessen Schicksale auf Grund des Argonautikon des Val. Flaccus sehr ausführlich geschildert werden.

Für das Folgende mag es genügen, einfach in alphabetischer Reihe die Namen zu nennen, die den Mythus vertreten. Einige historische Namen laufen mit unter, die der Renaissance mythisch geworden waren.

A: Achill, Actaeon, Admetos, Adonis, Aeacus, Aegeus, Aeneas, Aeolus, Aethon, Agamemnon, Agelos, Aias, Aietes, Aiolos, Aithon, Alkestis, Alkinoos, Alkyone, Amaltheia, Amazonen, Amphiaraos, Amphitrite, Anchinoe, Anchises, Andromeda, Antaeus, Antiope, Arete, Argonauten, Argus, Ariadne, Aristaios, Aristoteles, Atalante, Aurora.

B: Bacchantinnen, Baucis, Bellerophon, Boreas, Briseis.

C: Campaspe, Castor, Charybdis, Cheraxis, Chiron, Chronos, Chryseis, Cimon, Circe, Clio, Cyklopen.

D: Daedalos, Danae, Daphne, Deianeira, Deidameia, Demeter, Demodokos, Deukalion, Dido, Diomedes, Dionysos, Dioskuren.

E: Echo, Elpenor, Endeis, Endymion, Entelecheia, Eous, Epaphos, Epeios, Epimetheus, Erasistratos, Erato, Eridanos, Eros, Erysichthon, Eumaios, Europa, Eurydike, Eurybates, Eurykleia, Eurylochos, Eurytus, Euterpe.

F: Flußgotter: Nil, Eridanus (= Po), Tiber, Ladon usw.

G: Galathea, Ganymed, Giganten, Gorgoneion.

H: Hades, Harpyien, Hector, Hecuba, Hekate, Heliaden, Helios, Helena, Helle, Hephaistos, Hera, Herakles, Hermes, Hippo, Hippolyta, Hippogryph, Hyakinthos, Hydra, Hylas, Hypsipyle.

I: Ida, Ilioneus, Inachos, Ino Leukothea, Io, Iphigenie, Iros.

J: Jarbas, Jason, Jasos, Iolaos, Iole.

K: Kadmus, Kalchas, Kalliope, Kallisto, Kalypso, Kassiopeia, Kentauren, Kephalos, Kepheus, Keyx, Kinyras, Klymene, Kreusa, Kyzikos.

L: Laelaps, Laestrygonen, Lampetia, Laokoon, Lapithen, Leda, Leukothea, Lichas, Lykomedes.

M: Maenaden, Marsyas, Medea, Medusa, Meilanion, Meleager, Melpomene, Menelaos, Mercur, Midas, Minos, Minotauros, Momus, Musen, Myrrha.

N: Narciß, Nausikaa, Nemeischer Löwe, Neoptolemos, Nereiden, Nereus, Nessos, Nymphen.

O: Odysseus, Okeanos, Omphale, Orpheus, Orseis.

P: Pan, Pandora, Paris, Parthenopaios, Parzen, Pasiphae, Patroklos, Pegasos, Peirithoos, Peleus, Pelias, Penelope, Penthesilea, Persephone, Perseus, Phaeaken, Phaeton, Philemon, Phineus, Phlegon, Phoebe, Phoenix, Pholus, Phrixus, Picus, Pluto, Polites, Polydeukes, Polyhymnia, Polyphem, Polyxena, Poseidon, Priamos, Prokris, Prometheus, Proteus, Psyche, Pyramus, Pyrois, Pyrrha, Python.

R: Rhoetus.

S: Sappho, Satyr, Scylla, Semele, Selene, Silen, Sinon, Sirenen, Sol, Stymphalische Vögel, Symplegaden, Syrinx.

T: Taltybios, Telemach, Terpsichore, Thalia, Themistocles, Theseus, Thetis, Thrinakia, Triton, Troia, Troilos, Typhon.

W: Winde (Boreas, Euros, Notos, Zephyros).

X: Xerxes.

Z: Zephyros, Zeus.

Dazu noch folgende Bemerkungen:

A. Die Atalantesage verkörpert die Grausamkeit der spröden Jägerin, bei deren Freiung schon viele Bewerber ihr Leben lassen mußten; Meilanion siegt durch die List der Äpfel und die Hilfe Aphrodites. Andromedas Errettung bildet das Pendant zu der Befreiung Margaretes durch den hlg. Georg. Bei der Argussage spielt die Bewachung des Mädchens, der Io, eine symbolische Rolle. Die Ariadnegeschichte soll nicht die Treulosigkeit des Theseus betonen, sondern einfach die Heldentat des Befreiers Athens erzählen, und dann die Klugheit des Mädchens feiern, das ja schließlich von einem Gott gefreit wird. Ob die ergreifende Sage von Admet und Alkestis bekannt war, hängt von der Deutung des Descos der Sammlung Ravaisson-Paris ab.

B. Bramantinos Bild in Cöln: Philemon und Baucis ist ein Hymnus auf die Gastlichkeit und war sicher für ein Landhaus bestimmt. — Die schöne Briseiserzählung kommt seltsamerweise nur in Umbrien vor, nicht in Toscana.

C. Campaspe wird auch Phyllis genannt; sie ist die Geliebte Alexanders, der um ihretwegen von seinem Lehrer Aristoteles gescholten wird. Der Schüler rächt sich auf eigene Art. Chiron ist der Erzieher der Helden schlechthin; daher steht er mit vielen Heldensagen in Verbindung. Sein tragisches Geschick hat Filippino dargestellt.

D. Daedalos beweist seine Kunstfertigkeit beim Guß der Bronzekuh der Pasiphae; der Flug mit Ikaros ist nicht dargestellt. — Bei Deidameia sei daran erinnert, daß Michelangelos Kentaurenrelief auch den Kampf um diese Braut darstellt. Bartolommeo di Giovannis Bild bei Mr. Ricketts in London ist etwa gleichzeitig entstanden. Beide Künstler haben sich in Ghirlandaios Atelier getroffen. — Die Dioskuren kommen als Säuglinge neben Ledas Eierschalen vor, dann als Jasons Begleiter auf der Argo.

E. Die Entelechie kommt in der ersten Szene des Psychemärchens bei Sellaio vor. Eridanus ist der Po, nahe dessen Mündung Venedig liegt, wo deshalb die Phaetonsage oft dargestellt wird. Die Eurydikebilder schildern die Szenen des

Schlangenbisses und den Kampf Plutos mit Orpheus; dagegen fehlt die Szene der Rückkehr Eurydikes in die Unterwelt, die das berühmte antike Relief schildert. Sie hätte ja auch schlecht auf die Brauttruhe gepaßt. — Der Epaphos ist auf der Schlußszene des Io-Bildes noch nicht geboren; aber die Erlösung des armen Mädchens und Heras Versöhnung mit Zeus erfolgt unmittelbar vor seiner Geburt. — Echo erscheint beim sterbenden Narciß, zu spät ihre Sprödigkeit bereuend. Das Thema ist dem der Nastagionovelle Boccaccios verwandt. — Epeios ist der Erbauer des hölzernen Pferdes.

G. Galathea erscheint bei der Hochzeit der Thetis, nicht aber bei Polyphem. Diese Szene hat erst Raffael gemalt. Der Acis kommt erst bei den Carracci vor.

H. Herakles kommt sehr häufig vor, nicht nur bei den Arbeiten für Eurystheus und bei Deianeira, auch auf der Argofahrt, in Mysien, am Carro Amors, in Latium. Auch die Szene „Am Scheidewege" auf dem Berg Kithaeron findet sich. Sie paßt durchaus zum Hochzeitstage: der junge Gatte soll den steilen, nicht den bequemen Weg im Leben suchen. — Hylas erscheint sowohl auf der Argo vor Mysiens Küste, wie auch am Süßwasserteich, wo die Nymphen sich seiner bemächtigen. — Hecuba kommt nur in den Miniaturen des Virgils der Riccardiana vor.

J. Die Jasongeschichte wurde ebenso ausführlich ausgebreitet wie die des Theseus. Der Held erweist Unerschrockenheit und Tapferkeit, beidemal hilft ihm aber entscheidend die Klugheit eines Mädchens, das er dann freit, um es freilich beidemal wieder zu verlassen. Beidemal hängt auch ein Mord mit der Flucht zusammen; von Medea wird der Bruder getötet, von Theseus der Vater. — Die Schilderung der Leiden der Io ist ungemein eindrucksvoll, in breiter Epik; Station für Station dieses Schicksals wird vorgeführt. Alle diese breiten Erzählungen finden im Cinquecento keine Fortsetzung. — Iros tritt dem Bettler Odysseus bei seiner Ankunft im Palast von Ithaca als Erster entgegen. Diese Szene hat auch Filarete in einem Bronzerelief (Wien) dargestellt. Über die Mythologien seiner Bronzetür s. Anhang III.

K. Über den Sinn der Kephalossage wurde schon oben gesprochen. Kepheus und Kassiopeia sind die Eltern Andromedas. Kreusa gehört streng genommen zur römischen Aeneassage; diese beginnt aber erst in Libyen auf den Übersichtstafeln. — Kallistos Fehltritt kommt auf der Truhe in Schwerin vor; wahrscheinlich ist aber auch Palmas Bild in Frankfurt als die Verführung der Kallisto durch Zeus

zu deuten. — Kinyras selbst kommt bei Mocetto vor, sonst nur die von ihm geschwängerte Tochter Myrrha. — Klymene ist die Mutter Phaetons und Geliebte des Helios.

L. Mit Laokoon beginnt die Erzählung des Aeneas von Troias Untergang; er warnt vergebens vor Sinon. — Lampetia ist eine der Heliaden. — Die witzige Erzählung von Achill bei Lykomedes fand sich nur ein einziges Mal. Die antiken Vasenbilder haben sie mit Vorliebe dargestellt.

M. Menelaos wird auf der Truhe in Gubbio neben Juno und Minerva gestellt; das Gegenbild zeigt Paris zwischen Aphrodite und Helena. Dabei wird nicht moralisch abgewogen, sondern nur die Welt der Liebe und der Ehe in Gegensatz gestellt. — Medea ist nirgends die Zauberin; ihr schlimmer Rat an die Töchter des Pelias wird nicht dargestellt. Sie ist einfach das liebende und kluge Weib, dem die Liebe Kräfte verleiht und die List schärft. Beglückt segelt sie mit dem Geliebten nach vollbrachter Tat von dannen. — Myrrhas Geschick ähnelt dem der Mattabruna. Aber während die griechische Sage die Tochter für den Vater entbrennen läßt, erleidet sie in der christlichen Fassung die Blutschande. Beide Male aber ist Verfolgung die Folge.

N. Narciß an der Quelle kommt oft vor; man will die Schönheit des Jünglings feiern, aber auch das Tragische wird empfunden; siehe Echo.

O. Orpheus ist nicht nur der Befreier Eurydikes, sondern vor allem der Meister der Töne, der mit sanftem Zwang Tiere und Felsen bewegt. Auch er gehört zu den sittigenden Mächten wie Apoll und Artemis. Die wilde Musik vertritt Pan, Marsyas und der Schwan, der gezügelt werden muß. — Odysseus ist zunächst der Held der Odyssee; dann aber auch der Schlaue, der Achill in Weiberkleidern bei König Lykomedes entdeckt, wohin ja auch sein Name: „der Zürnende" weist.

P. Dieser Buchstabe ergibt neben A den größten Bestand: 40 Namen. Parthenopaios ist das Kind der Atalante und des Meilanion. — Peleus' Hochzeit mit Thetis wird unter Assistenz aller Götter gefeiert; eigentlich sollte ein Gott sie freien, aber ein Orakelspruch warnte. Die Pasiphaegeschichte kommt nur einmal (in Besançon) vor; später hat sie Giulio Romano in Mantua als Fresko gemalt. — Phoinix ist der Erzieher Achills (neben Chiron), der ihn dann nach Troia begleitet und bei dem Streit um Briseis ihm zur Seite steht. — Pyrrha ist die Tochter des Epimetheus und Deukalions Gattin. Sie wirft nach der großen

Flut ebenso wie ihr Mann Steine hinter sich, aus denen das neue Menschengeschlecht hervorgeht.

R. Rhoetus ist einer der Kentauren beim Hochzeitsmahl des Peirithoos und der Deidameia; ebenso heißt auch der Genosse des Phineus, der beim Hochzeitsmahl des Perseus getötet wird.

S. Sappho kommt nur vor, wenn Tizians amore sacro e profano als Venus und Sappho zu deuten ist, wie Poppelreuter vorschlägt. Jedenfalls sind die Heroiden Ovids, welche diese Szene schildern, auch sonst als Quelle vielfach nachweisbar.

T. Über Theseus siehe oben bei Jason. — Thetis kommt nicht nur als Braut des Peleus, sondern auch als Mutter des Achill vor, den sie in den Styx taucht. — Troilus' Geschick ist an der Wand des Palastes der Dido in Carthago neben Hectors Ende dargestellt.

Z. Zephyros erscheint sowohl bei Psyche, wie bei Galathea, dort als Waldwind, hier als Meeresbrise. — Zeus ist natürlich am häufigsten zu finden, nicht nur bei Amouren.

Zur Ergänzung dieser griechischen Namen seien noch die dem griechischen Mythus entnommenen Themata Signorellis aufgezählt, die er an den unteren Wänden der Cappella S. Brizio in Orvieto behandelt hat:

Aus Homer: Achill und der Leichnam der Patroclus.
Aus Virgil: Aeneas und die Cumana (Aen. VI, 497ff. und I, 325ff.).
Aus Ovid: Orpheus in der Unterwelt (Met. X, 40ff.).
Herakles befreit Theseus aus dem Hades.
Pluto raubt Proserpina (Met. V, 397).
Ceres sucht ihre Tochter (ib.).
Perseus befreit Andromeda (Met. IV, 673ff.).
Perseus versteinert Phineus (Met. V, 177ff.).
Hercules und der Kentaur (Met. IX, 177ff.).

Endlich seien noch die Scenen aus der griechischen und römischen Sage genannt, die durch die Zeichnungen eines Signorellischülers Jacopo da Bologna vom Jahre 1516 illustriert werden. Sie befinden sich in Lille.

a) Griechisch: Orpheus von den Mänaden zerrissen. Apollo und Marsyas. Geburt des Adonis. Der kalydonische Eber. Raub der Proserpina. Daedalos und Ikaros.

Diana und Actaeon. Perseus befreit Andromeda. Deukalion und Pyrrha. Das Midasurteil. Apoll und Daphne. Ganymed.

b) Römisch: Curtius' Opfertod, Tarpeia wird erschlagen, Horatius Cocles, die Marter des Regulus, der Raub der Sabinerinnen, M. Scaevola, Manlius Torquatus läßt seinen Sohn hinrichten.[1])

Man wird einräumen: das ist ein unerwarteter Reichtum. In voller Pracht breitet sich der griechische Mythus aus; Götter und Helden, Küsten und Berghöhen, Waldnymphen und Seekentauren erscheinen allerorten. Kämpfende Männer und umworbene Frauen werden geschildert, nicht nur phantastisch und allgemein, sondern meist im genauen Anschluß an die alten Berichte, in wörtlicher Description. Dem epischen Bericht kommt das Längsformat des Truhenbildes trefflich entgegen. Die Zerlegung in viele Einzelszenen war auch dem Maler willkommen; auch noch am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ist die Episode eine Lieblingsform. Vielleicht vermißt mancher bisweilen den feierlichen Schwung des Hexameters, den großen Duktus der homerischen Rhapsodie. Alles wird resolut in den toscanischen oder venezianischen Dialekt übersetzt; die Götter schweben über dem Arnotal und der Nil wird zum Tiber. Die Trachten sind die der Florentiner und Sienesen, ihre Häuser, Bänke, Kamine, Altäre sind gemalt. Sollen wir das schelten? Nimmt sich dies Vorrecht nicht jede frische Repristination? Erging es den biblischen Geschichten anders? Und liegt nicht in der Umformung eine Kraft der Aneignung, wie sie in jeder Übersetzung wiederkehrt? Man hüte sich, diesen Darstellungen gegenüber allzu schnell mit dem Wort „naiv" zu sein. Naiv ist höchstens das Format; Maria ist selbst auf Hausaltärchen meist größer als Zeus auf den Cassoni. Aber diese Truhenbilder gehen vom Buch, d. h. von der Miniatur aus. Den Buchseiten gegenüber erscheinen sie schon monumental. Dem flüsternden Zauber Ovidischer Hexameter gleich spielt sich die Historie von links nach rechts ab. Die Truhe selbst ist groß, mächtig, monumental; ihre frontale Poesie darf locker und zierlich sein.

[1]) Nachweise, wo die einzelnen Namen der griechischen und römischen Mythologie vorkommen, findet man im mythologischen Register.

## 3. Mythus und Sage Roms.

Für dies Kapitel ist Virgil die klassische Quelle. Dieser Weise und Zauberer genoß im ganzen Mittelalter kanonisches Ansehen; er ist für Erde und Hölle der berufenste Führer geblieben seit seiner Totenfahrt zu Anchises. Die Aeneis bedeutet für den Italiener das, was für den Deutschen das Nibelungenlied ist. Annibale Caros Meisterübersetzung stammt freilich erst aus dem Cinquecento; aber längst vorher war Virgil schon übersetzt. Ein Buch, das den Gründer Roms als den Sohn Aphrodites erweist, das die Venus genetrix zur Stammutter des julischen Kaiserhauses macht, blieb nicht ungelesen. Es ist angenehm, die Geschichte des eigenen Volkes da beginnen zu lassen, wo Homer aufhört. Und nun sei man auch heute gegen Virgils Vorzüge nicht ungerecht. Gewiß, Homer ist er nicht, und oben wurde von der Bestürzung Lorenzo Vallas berichtet, als diesem klar wurde, daß Homer größer als Virgil sei. Aber er war greifbarer, anschaulicher; der Hauptschauplatz war in Tunis und Süditalien zu suchen. Carthago, Cumae, Albalonga konnte man sich leichter vorstellen als Aulis, Sparta, Maeander und Skamander. Wie die Kunst sich damals langsam die Aeneis erobert hat, kann man noch Stufe für Stufe verfolgen. Handschriften waren in Florenz vorhanden, Vespasiano da Bisticci läßt unter anderm auch die Aeneis abschreiben und sie mit Miniaturen schmücken; das war um 1450. Der so am Buchschmuck erstarkte Maler malte dann eine Auswahl derselben Szenen auf Truhen. Auszug und Seefahrt, Sturm und Landung, Liebesbund in der Fremde, Lösung der zärtlichen Fesseln im Zwang einer höheren Aufgabe, Landung an der vom Schicksal bestimmten Küste, Gründung eines Reiches, das Bestand hat bis heute — das alles waren Symbole, die in jedes florentiner Kaufmannshaus paßten. Denn alle diese florentiner Männer waren als Jünglinge in die Ferne geschickt worden, um an fremder Art und List den Verstand zu schärfen. Oft fanden sie in der Ferne Vermögen und Braut und kehrten nun in die Heimat zurück, um mit am Staate und an der Stadt zu bauen.

Mit der Besiegung des Turnus, der Gründung Laviniums = Roms und der Hochzeit des Aeneas mit der Lavinia schließt die Aeneis. Hier setzt nun Livius ein, um die stolze Geschichte der ersten Könige, der Kämpfe mit den Nachbarn zu schildern. Da tauchen die vielbewunderten Helden und Frauen jener ehernen Frühzeit auf, die durch ihre Furchtlosigkeit, Strenge, Härte und Unerschrockenheit bis zum Tod jene Römer-

tugenden befestigt haben, vor denen noch heute die Welt sich neigt. Bis zum Anfang des dritten Jahrhunderts, bis zum Gallierkampf geht diese mythische Zeit. Dann bringt der Edelmut der Scipionen die ersten wirklich historischen Begebenheiten. Aber auch die spätere Zeit hat manchen Helden, namentlich für die Triumphzüge. Der Festzug des Titus und Vespasian ist der späteste. Das unterste Datum der römischen Historie bildet Traian, den bekanntlich schon das Mittelalter fromm nannte, den Papst Gregor aus dem Fegefeuer losgesprochen hatte, und der auch von Dante gerühmt war. Weder Hadrian noch Marc Aurel noch Diocletian werden gefeiert. Mit Constantin setzt dann die christliche Historie ein.

Wir finden über 140 Namen, die aber viel mehr als 110 Episoden vertreten:

A: Achates, Aemilius Paullus, Aeneas, Albinius, Aluceius, Amata, Amor, Anchises, Apollonides, Archimedes, Arruns, Ascanius, Attalus, Attilius Regulus.

B: Bilia, Bitulus, Brennus, Brutus, Butas.

C: Cacus, Caesar, Calpurnia, Camilla, Camillus, Capitol, Carilla, Cassius, M. Porcius Cato, Cato iun., M. F. Cavallus, Claudia Navisalvia, Cleanthes, Cleopatra, Cloelia, Cloanthus, H. Cocles, Collatinus, Coriolan, Cornelia, die Curiatier, M. Curius Dentatus.

D: Demetrius, Diana, Dido, Duilius.

E: Egeria, Euryalus, Evander.

F: Fabius max., Fama, Flora, Forum.

G: Gallier, Tib. Gracchus.

H: Hannibal, Hasdrubal, Hestia, Horatier.

J: Janus, Jarbas, Icilius, Ilioneus, Juba, Jugurtha, Julus, Juno, Jupiter.

L: Latinus, Lavinia, Lelius, Lucrezia, Luna, Lupa.

M: Mars, Massinissa, Marcellus, Marius, Metellus, Marcia, die Gattin des Cato Uticensis, Mercur, Minerva.

N: Neptun, Nisus, Numa Pompilius, Numitor.

P: Pallas, Papirius, Parzen, Pax, Penaten, Pera, Pharnakes, Polydorus, Pomona, Pompeius, Porsenna, Porzia, Prusias von Bithynien, Ptolemaeus Auletes.

R: Remus, Regulus, Rhea Silvia, Romulus, Rutuler.

S: Sabinerinnen, Scaevola, Scipio, Sergestus, Sextus Tarquinius, Sibylle, Sichaeus, Sophonisbe, Spurius, Sulla, Syphax.

T: Tanaquil, Tarpeia, Tarquinius, Tarquinius Priscus, Tatius, Titus, M. Torquatus, Traian, Tuccia, Turnus.

V: Valerius, Venus, Vertumnus, Vestalinnen, Vespasianus, Veturia, Virgil, Virginia, Volumnia, Vulcan.

Z: Zama.

Am häufigsten sind, außer den Aeneisszenen, die Schicksale der Lucrezia, der Virginia und der geraubten Sabinerinnen dargestellt. Lucrezia und Virginia preisen die altrömische Keuschheit, deren Verlust durch Selbstmord und das Messer des Vaters gesühnt wird; die Lucreziasage hat den stärkeren Schwung, zumal sie mit dem stolzen Erfolg der Vertreibung der Könige schloß. Lucrezia wird auch mit Camilla und der Griechin Hippo zusammen gefeiert; in solchen Serien der „donne famose" wirken Boccaccio und Petrarca, aber auch Hygin nach. Der Raub der Sabinerinnen schildert und heiligt die ja heute noch im italienischen Volk bestehende Sitte des Brautraubs; in diesem Fall werden die Mütter aller Römer gefreit! Die Geschichte wußte aber auch von den Neugeborenen zu berichten, deren kleine Körperchen bei der Versöhnung der Räuber mit den empörten Sabinervätern und -brüdern die Friedensengel machten. So bog die schwere Historie zu einer zierlichen Anspielung auf Gegenwart und Zukunft des jungen Ehebundes ein. — Die tapferen Heldentaten eines Scaevola-Linkshand, eines Horatius Cocles und M. Curtius, der Selbstmord Catos, der Heroismus der Cloelia, Tarpeia und Camilla, auch Tuccias Wundersieb sind dem Römer stets gegenwärtig gewesen. Noch heute nennt er seine Söhne und Töchter so. Die meisten Namen kommen schon bei Dante vor. — Die historische Zeit, etwa von Scipio bis Traian, wird auf den Truhenbildern durch Triumphzüge gefeiert. Die Renaissance sorgte auf diese Weise für eine Repetition der Geschichte. So bekamen Marius, Scipio, Caesar, Augustus, Aemilius Paullus, Titus und Vespasian („amor et deliciae generis humani") ihre Umzüge. Marc Aurel, an den die Erinnerung doch schon durch die Bronzestatue belebt blieb, ist durch keinen Trionfo geehrt worden.

Halb zum Mythus, halb zur Historie sind einzelne Darstellungen zu rechnen, wie die aus Alexanders Leben und aus dem des Darius, die Geschichte vom falschen Smerdis, von Antiochus dem Großen und der Stratonice. Weiter gehört hierher die seltsame Szene zwischen dem Seehelden Duilius und seiner Frau Bilia und die Eroberung Jerusalems im Jahre 70 n. Chr.

Aus dem Mittelalter sind wenig Ereignisse geschildert worden: Robert Guiscards Eroberung von Salerno, die Erstürmung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon im Jahre 1099, Pazzino de' Pazzis Beteiligung am Kreuzzug. Seltsamerweise fehlt der vielbesungene, auch von Dantes Hoffnung erlebte Zug Kaiser Heinrichs VII.; an Friedrich II. erinnert nicht ein Bild. Vielmehr schließen sich nun sofort Vorgänge aus dem Quattrocento an: am wichtigsten die Krönung Kaiser Friedrichs III. durch den Papst Nicolaus V. und seine Brautfahrt mit Eleonore; dann die Schlacht von Trapezunt 1461, vorher die Schlacht von Anghiari 1440, und die Eroberung Pisas 1406.

## 4. Zeitgeschichte und Boccaccio.

Mit den zuletzt genannten Ereignissen kommt nun das Truhenbild bei seiner eigenen Gegenwart an, die auch hier ein starkes Recht hat. Wer in katholischem Lande des Nordens aufgewachsen ist, hat manche Eindrücke von farbigen Prozessionen, Umzügen und szenischen Straßenbildern gehabt. Aber wie bescheiden ist das alles gegen das Spiel auf den Straßen, das Florenz und Siena, Perugia und Urbino, Ferrara, Mantua, Mailand, Verona, Venedig im Quattrocento Jahr für Jahr erlebt haben! Die Straße ist ja im Süden, ganz anders als im Norden, die Stelle, wo man den Tag verbringt, wo das Gemeinschaftsleben sich ausbreitet, wo Versammlung, Fest und Handel sich unbehindert abspielen. Kirche und weltliche Behörden sättigten in kluger Absicht die Augen eines Volks, das die Bücher nicht lesen konnte und doch lebhaften Geistes war, also viele Dinge sehen wollte. Jedes vornehme Haus, in dem eine Braut geschmückt, ein Erbe geboren wurde, ein ferner Sohn heimkehrte, war zu Festen der Straße verpflichtet. Man vergleiche Goethes Beobachtungen in der Italienischen Reise, Verona, 17. September 1786, am Schluß. Wenn die Truhenbilder nichts enthielten als die Erinnerung an diese Feste, so wären sie schon wertvollste Chronik. Im Bilde sehen wir die Piazza Sa Croce in Florenz geschmückt zu einem Turnier, vor der bemalten Kirchenfassade und den mit Teppichen und schönen Frauen geschmückten Palästen. Die Straßen am Baptisterium sind mit Tüchern überspannt, die Bänke mit kostbaren Teppichen behangen. Am Palazzo Medici zieht der Festzug vorbei, über die Piazza von San Lorenzo hinüber. Die herrlichsten Trachten werden dabei von den jungen „Donzelle" und ihren Kavalieren getragen; fröhliche Weisen bläst die Musik und huldigend

knien Edelpagen vor den Schönen. Auf dem Platz vor dem Hause der Braut werden auf einem Teppich die Geschenke ausgestellt, die das junge Paar bekommt; die Credenz breitet den Goldreichtum des Hauses aus. Der Auszug zur Jagd, das Civettaspiel, das Morra- und Schachspiel wird uns gezeigt, Ballata und Tarantella. Wir kennen heute bei uns fast nur noch militärische Schauspiele, bei denen es blitzt und wimpelt; alles andere ist farblos geworden und unorganisierte Masse. Bei den italienischen Umzügen und Straßenfesten kam das blühende Leben zu Wort, die Festpracht der vornehmen Häuser, die Frühlingswonne des primo maggio. Wenn Lucrezia Donati von Lorenzo Magnifico durch ein Turnier geehrt wurde, so nahm daran die ganze Stadt teil. Auf den Fürstensitzen der Poebene gab es prunkhafte Aufzüge der Sforza und Buonaccorsi, Turniere zu Ehren der Gonzaga, Einzüge junger Gatten in ihr Schloß.

Eine andere Gruppe von Truhenbildern schildert uns das Alltagsleben der damaligen Zeit bis in alle Einzelheiten; das sind die Illustrationen zu den Novellen Boccaccios und anderer Poeten. Von Boccaccio, dem die Truhenmalerei so viel verdankt, ist aus dem Decamerone die Nastagio- und Griseldisnovelle mit feinem Takt bevorzugt worden. Zunächst sind es zwei der allerbesten Stücke, denen höchstens die Erzählung von dem geopferten Falken noch ebenbürtig ist; dann aber illustrieren sie Tugenden und Laster, die der junge Ehemann seiner Gattin täglich lebendig halten wollte. Die Nastagionovelle verdammt die Herzenshärtigkeit des von treuer Huldigung umworbenen Mädchens, das dadurch den Mann zu Verzweiflung und Selbstmord treibt. Aber auch die Spröde stirbt; und nun ist ihre Strafe im Jenseits wahrhaft entsetzlich. Aber ihr Vollzug hilft einem dritten Unglücklichen, daß seine spröde Geliebte die Zurückhaltung aufgibt und in die Ehe willigt. Die Moral also: weh der Frau, die ehrliche Liebe kalt zurückweist. — Die andere Novelle ist die der Griseldis; hier wird der Gehorsam und die Unterwürfigkeit eines Mädchens geschildert, das von der Bauernhütte ins Schloß kommt, alle Demütigungen, in denen ihre Liebe erprobt werden soll, stumm erduldet, das auch schweigt, als man ihr beide Kinder nimmt und nicht murrt, als es schließlich verstoßen und in seine frühere Armut zurückgeschickt wird. Ja, sie begegnet sogar ihrer Nachfolgerin noch mit sanfter Huldigung. Da läßt endlich der Markgraf von Saluzzo die Maske fallen und setzt sein treubewährtes Weib in alle Rechte wieder ein. Hier scheinen

Fresken die Vorläufer der Truhenbilder gewesen zu sein. Die Griseldisnovelle ist z. B. um 1430 im Castell von Pavia, vielleicht von Michele Besozzo, gemalt worden; aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kennen wir einen Cyklus des Pier Maria de' Rossi im Castell Roccabianca bei Parma. — Eine dritte Novelle, von einem Unbekannten, in dem man keinen Geringeren als Leon Battista Alberti vermutet hat, illustriert der Cassone bei Professor Brockhaus in Dresden; hier handelt es sich um die ergreifende Geschichte der Lionora de' Bardi und des Filippo Buondelmonte, wo das Hauptthema die Verschwiegenheit des Liebhabers ist, der selbst der Mutter nicht den Grund seines Fiebers verrät und lieber hingerichtet werden will, als den Namen derer verraten, bei der er die kritische Nacht zugebracht haben soll[1]). Dem Schweigen des Geliebten wird freilich dann die Unerschrockenheit des beredten Mädchens gerecht, das freimütig vor die Richter tritt und gesteht, was sich ereignet hat. Ein prachtvoller Menschenschlag kommt hier ans Licht, gesund, kühn und tatenfroh, die Gefahr eher suchend als meidend, mit vollen Zügen selig das Glück schlürfend, aber nicht untröstlich, wenn der Preis solch einer Stunde hoch ist, charaktervoll in allem, wo die Ehre auf dem Spiele steht, völlig gleichgültig gegen das, was die Pfaffen und die Convention verbieten wollen.

Diese Novellen schildern nun nicht nur das Festliche und Außergewöhnliche, sondern vor allem den Alltag und die Wirklichkeit. Nastagio wandelt einsam durch den Pinienhein bei Ravenna, er nimmt von den Freunden Abschied. Später rüstet er ein Mahl in diesem Wald der Klagen und der Tränen; während alles fröhlich schmaust, bricht des Himmels Strafe und Zorn erschütternd in die Heiterkeit. Das dann folgende Hochzeitsfest wirkt nach all dem Schreck mit doppeltem Jubel. — Die Griseldis-Novelle führt uns zur Bauernhütte und an den Waldbach; inmitten von Markgrafen und festlich gekleideten Rittern steht plötzlich eine nackte Braut. Dann die Wochenstube der Griseldis und ihr stummer Schmerz, als man ihr beide Kinder wegnimmt. Das ist nicht die frohe Kammer, in der ein Neonato den ersten Schrei tut und die Wöchnerin ein stärkendes Hühnersüppchen schlürft; sondern hier herrscht Jammer und Brutalität. Nicht weniger ernst ist die dritte Novelle. Das einzige Bild, das erhalten ist, schildert freilich nur das Ende der Geschichte; das Verhör vor dem

[1]) Dasselbe Thema in „Tausendundeine Nacht" die Geschichte von dem Liebhaber, der sich als Dieb ausgab (Ausgabe in 4 Bänden von Paul Ernst, III, S. 24ff. Leipzig 1911).

Podestà und die Befreiung des Verklagten. Vermutlich ging ein Gegenstück voraus, wo die Qual der Getrennten, ihre Zusammenkunft bei der Aebtissin und Filippos Verhaftung dargestellt war.

Es fällt auf, wie stark Boccaccio hinter dem griechischen und römischen Mythus zurücktritt; wenigstens sein Decamerone. Er selbst war schuld daran. Hatte er doch in der Genealogia deorum und namentlich in dem Büchlein: de claris mulieribus Geschichten erzählt, die nicht minder schön waren als seine Novellen, die aber den Vorzug hatten, antike Märchen zu sein und im Schimmer einer tieferen Romantik ruhten. Es liegt hier grade so wie bei Dante. Ein Heutiger würde aus Dante nicht nur die Episode Paolo und Francesca, sondern auch Petrus a Vineis, die Ketzersärge, Ugolino, Pia von Siena, den Troubadour Sardello, Statius, Matelda und vor allem Beatrices Einzug darstellen. An all diesen beweglichen Stoffen geht, mit einer, höchstens zwei Ausnahmen, die Malerei des Quattrocento vorbei; dagegen kehrt fast jeder antike Name, den Dante ausgesprochen hat, in den Cassoni wieder.

## 5. Petrarca.

Boten die Novellisten den Malern Episodenreichtum und seltsame Aventiuren, so sorgte Petrarca für eine andere Schau. Man kommt bei uns in Deutschland zu Petrarca erheblich schwerer als zu Dante; aber wem es gelang, die Fülle der Anschauung, den Reichtum seiner Schilderung, die Zartheit seiner Gefühle, die monumentale Architektur seiner Trionfi nachzuerleben, der versteht die beispiellose Huldigung, die die bildende Kunst diesem Dichter bereitet hat. Dante war nicht zu malen. Wir wissen ja, was herauskam, wenn die Trecentisten die Bulgen an die Wand verteilt haben. Und nur Episoden zu malen, erschien unpassend einem so großen Gestalter gegenüber. Ganz anders bei Petrarca. Fiel auch der größte Teil seiner lyrischen Produktion von vornherein fort, so boten dafür die Trionfi ein treffliches Schema für die Schau. Was Petrarca gedichtet hatte, das wurde auf vielen Straßen Italiens lebendig. Seine Andeutungen genügten, um all die Improvisations- und Gelegenheitskunst herauszulocken, die der Italiener damals besser beherrschte als die kunstvollere und gesetzmäßigere Form des literarischen Dramas. Gewiß liegt hier einer der Gründe, weshalb dem italienischen Rinascimento das große tragische Drama versagt geblieben ist; aber dafür gediehen Prozession und Umzug desto üppiger. Und

es ist noch die Frage, ob dabei die bildende Kunst nicht mehr gewonnen hat. Denn Kunst ist Spiel und farbiger Abglanz; die hinter der Erscheinung liegenden Tatsachen werden vom Wort und Ton eher erreicht als vom Pinsel. Der Maler sucht das Sichtbare, um es in die symbolreiche Sphäre zu heben. — Die in den Umzügen erprobten Trionfi Petrarcas wurden im Bilde festgehalten; als Einsatzbilder und Truhenwände finden wir den Festzug Amors, der Castitas, der Mors, der Fides, des Tempus und der Divinitas. Über diese Trionfi haben Essling und Müntz ausführliche Untersuchungen angestellt und das Material — freilich z. T. unkritisch — vorgeführt. Wir dürfen ihre Liste als bekannt voraussetzen und haben diesen Abschnitt deshalb knapp gehalten.

Zu den sechs allegorischen Triumphen Petrarcas kommen aber noch andere Trionfi. Einige derselben waren oben genannt, so die Triumphe Alexanders, Scipios, Caesars, Aemilius Paullus', Titus' und Vespasians. Häufig wird die Davidgeschichte, zuerst in einem Schlachtbild, dann im Festzug geschildert. Der kleine Sieger steht in einsamer Höhe auf dem goldenen Wagen, unter ihm der Riesenleib des Getöteten; neben ihm wie eine Festtorte der aufgespießte Kopf Goliaths. Auf einem Tondo in Mainz, der von einer oberitalienischen Truhe stammt, findet sich der Trionfo Atalantes als Gegenstück zum Trionfo della Castità. Unter dem Stichwort: Trionfo di due principi, das sich in Versteigerungs-Katalogen häufig findet, ist fast immer der Festzug des Titus und Vespasianus zu verstehen. Pazzino dei Pazzis Festzug wurde schon oben unter den historischen Bildern erwähnt. Weiter finden wir den Triumph Neptuns, das „Quos ego", auf geschnitzten venezianischen Truhen des Cinquecento. — Luca Landucci beschreibt in seinem Diario (deutsch von M. Herzfeld, Jena 1912, I, S. 39) das Johannisfest 1478 und die dabei aufgetürmten Schaugerüste (diffici); dabei wird ein anderes Johannisfest von 1473 zu Ehren der Eleonora von Aragonien erwähnt, bei dem man einen Triumphzug des Caesar, Pompeius, Augustus und Traian aufführte — ein Bild dieser Art hat sich aber nicht erhalten. Hier wären auch die Rückseiten von Piero della Francescas Porträts Federigo d'Urbinos und Battista Sforzas zu erwähnen (Uffizien Nr. 1300); ferner der Triumphator Duilius. Daß die Aufführungen und nicht Petrarcas Text den Malern die Unterlagen boten, kann man daran sehen, daß von den bei Petrarca so überaus üppig hervorsprudelnden Namen der Helden kaum Gebrauch

gemacht worden ist. Nur das Möbel der Uffizien benennt inschriftlich eine größere Schar; sonst kehren immer dieselben paar Figuren: Hercules und Omphale, Simson und Delila, Aristoteles und Campaspe wieder; bisweilen noch Tuccia, Artemisia, Tristan und Isolde und Virgil.

## 6. Uomini famosi.

An die Besprechung der Trionfi möge ein kurzes Wort über die Uomini famosi gefügt werden, die unser Thema freilich nur leicht streifen, da der klassische Platz für dieses Thema das Fresko in einem hohen stolzen Festsaal ist. So wissen wir von Giottos Fresken im Castello dell' Ovo in Neapel, von Giottinos Heroen im Pal. Orsini in Rom, so von Castagnos Helden in der Legnaia, so von Altichieros Reihe in der Sala de' Giganti in Padua. In dieser war auch ein Triumph des Marius und die Gefangennahme Jugurthas gemalt — dasselbe Thema kommt im Palazzo Adorno in Genua etwa hundert Jahre später auf kleinen Täfelchen der Botticellischule wieder vor. Wenn es von Guariento heißt, daß er in dem gleichen paduaner Palast die Geschichte von Theben gemalt hätte, so fehlte sicher Hypsipyle nicht, deren Schicksal dann Giorgione variiert hat. Zwei sehr vollständige Cyklen solcher Helden sind außerdem wenigstens in der Beschreibung erhalten: der im Peruginer Palast der Baglioni und derjenige im Pal. Trinci in Foligno. Enthielt jener hauptsächlich umbrische Lokalhelden (vgl. Bombe, Repert. f. Kw. 1910, 295ff.), so finden wir (vgl. Müntz, la Renaissance I, 80) in der Sala de' Giganti in Foligno (vor 1439) Scipio Africanus, Mucius Scaevola, Cato, Decius, Claudius, Nero, Fab. Maximus, Augustus, Tiberius, Camillus, Fabricius, M. Curius Dentatus, Manlius Torquatus, Cincinnatus, Marcellus. Wie man sieht, wird dadurch das uns bisher bekannte Stoffgebiet aus der römischen Historie noch um einige Namen erweitert.

Einzigartig ist die Folge der Uomini famosi im Studio *Federigo d'Urbinos* gewesen. Hier hingen als Tafelbilder die Porträts von 28 Männern des Schwertes und des Geistes, der Philosophie und Dichtkunst in engem Bunde nebeneinander. Es genüge, ihre Namen zu nennen: Obere Reihe: Plato, Aristoteles, Ptolemaeus, Boethius, Cicero, Seneca, Homer, Virgil, Euklid, Vittorino da Feltre, Solon, Bartolus, Hippokrates, Pietro d'Abano; untere Reihe: Gregor, Hieronymus, Ambrosius, Augustin,

Moses, Salomo, Thomas von Aquin, Duns Scotus, Pius II., Bessarion, Albertus Magnus, Sixtus IV., Dante, Petrarca.

Die Reihe im sieneser Rathaus (Taddeo di Bartolo) umfaßt folgende Namen: Aristoteles, Caesar, Pompeius, Cicero, Cato, Scipio, M. Curius Dentatus, M. Furius Cavallus, Scipio Africanus und Judas Maccabaeus.

Die Halbfiguren der urbinater Uomini famosi, heut im Palazzo Barberini in Rom und im Louvre, sind auf Holz gemalt. Es gab zweifellos manche derartige Tafelserien. Von einer, die *Amico Aspertini* gemalt hat, haben sich Reste erhalten: der Tiberius Gracchus in Pest, der Alexander bei Fr. Cook in Richmond, die Claudia der Sammlung Dreyfuß in Paris und der Scipio Africanus, früher bei Spitzer, jetzt in Boston bei Mrs. Gardener. Zu einer zweiten Serie gehört der junge Krieger in Tours und die Fidelitas der Sammlung Chalandon in Paris, von *Neroccio* gemalt.

Die Reihe der Helden wird noch erweitert, wenn wir die Handzeichnungen berücksichtigen, die die Galleria Corsini in Rom (von Leonardo Besozzo) und das Britische Museum in der berühmten florentiner Bilderchronik besitzen. Der Codex in Rom bildet Orpheus, Hercules, Theseus, Midas, Gideon, Cadmus und Proserpina ab. In London finden wir Semiramis, Zoroaster, Inachus, Prometheus, Kekrops, Orpheus, Saturn, Jupiter, Hercules mit Antaeus, Theseus und die Amazone, Midas, Pyrrha und Deukalion, Theseus und Ariadne, Minos, Hermes Trismegistus, Linus und Musaeus, Aeskulap, Agamemnon und Menelaos, Priamos und Hecuba, Paris und Helena, Jason und Medea, Andromache mit Astyanax und Hector, Odysseus und Diomedes, Pyrrhus und Polyxena, Proserpina, Dido, Aeneas, Kreusa und Ascanius, Kodrus, Aeschylos, Palamedes und Taltybios, Paris und Troilus, Kassandra und Penthesilea, Aeneas und Turnus, Romulus und Remus, Virgil und Aristoteles, Caesar, Sardanapal, Numa Pompilius und Jesaia (!), Cyrus, den Sohn der Tomyris köpfend und die Rache der Mutter, endlich Milo von Croton. Diese Bilderchronik breitet den Stoff am weitesten aus. Sie sucht geradezu das Absonderliche und Fernliegende. Ein Kompendium in der Art des Tesoretto Brunetto Latinis muß ihr vorgelegen haben; Sidney Colvin verweist auch auf die Historia universale (Sommario) Florenz, Bibl. naz., Cat. XXV. IV. 565, ferner auf Kompilatoren wie Eusebius, Paulus Orosius, Isidor von Sevilla, Beda, Vincentius von Beauvais, auf Duns Phrygius und Dictys Cretensis. Mag sein, daß auch solche abgeleitete

Quellen benutzt sind. Ich glaube, daß die oben von uns genannten Quellen, namentlich Boccaccios Genealogia deorum wichtiger sind. Federigos Studio in Urbino vereinigte die klassischen Namen, die jedem Humanisten damals teuer waren; höchstens hat ein Vespasiano da Bisticci, wenn er hier eintrat, mit Schmerz in der erlauchten Schar auch den ihm so verhaßten Papst Sixtus IV. hängen sehen. Seine Einreihung war eine persönliche Schmeichelei Federigos; sachlich gehörte er nicht hierher.

Die Gruppe der Uomini famosi streift, wie gesagt, unser Thema nur. Stofflich greift sie weiter aus als die Truhenbilder. Aber es war ja auch sehr einfach, in einer Chronik die Geschichte eines Helden zu lesen, dann einen Krieger abzuzeichnen und Cyrus darunter zu schreiben. Erst Raffael macht in der Schule von Athen aus solchen Folgen ein Bild und nimmt die Festhalle, auf die die Helden des Fresko bisher von der Wand herabsahen, in das Bild mit auf.

## 7. Biblisches und Heiligenleben.

Wenn wir jetzt erst an die Stoffe der Bibel und der Legenda aurea herangehen, die sonst meist vorangestellt werden, so erklärt sich das aus der Spärlichkeit ihrer Verwendung. Namentlich das neue Testament hat sehr wenig Bedeutung für den Schmuck der Truhen. Für die Episoden der Heiligen ist, wie schon oben ausgeführt wurde, die Predelle der klassische Platz. Immerhin verlangen Sacristeischränke und andere kirchliche Möbel auch malerischen Schmuck. Wenn profane Brauttruhen, wie die der Paola Gonzaga, nachträglich zu Reliquiaren verwandt werden, so dürfen sie darum natürlich nicht zu dem kirchlichen Inventar gerechnet werden.

Aus dem alten Testament sind vor allem die Apokryphen und dann auch die geschichtlichen Bücher benutzt worden, meist aber nicht diese selbst, sondern, wie oben ausführlich dargelegt wurde, die Rappresentazioni sacre, die den biblischen Stoff schaubar machten und szenisch banden. Am häufigsten findet sich die Joseph- und Salomogeschichte. Namentlich die erstere erfreute sich größter Beliebtheit, wegen der Fülle der exotischen Episoden. Es beginnt mit dem Verkauf des Knaben Joseph an die Amalekiter und Jakobs Verzweiflung; dann folgen die Schicksale in Ägypten, Frau Potiphar und der Kerker, die Erhöhung, das Wiedersehen mit den Brüdern und die

Becherszene. In diesen Szenen sah der Florentiner, ähnlich wie bei den Schicksalen des jungen Tobias, die Erlebnisse der eigenen Jugend und Wanderschaft gespiegelt. Wie wir Mützen und Rapiere der Studentenzeit an die Wand des Philisteriums hängen, so ließ sich damals der junge Hausbesitzer die Josephgeschichte zur Erinnerung an die eigene schweifende Jugend, an seine Schicksale in der Fremde und an den Wechsel der Tage der Ungebundenheit malen. — Die Salomogeschichte ist nach drei sehr verschiedenen Seiten hin ausgebeutet worden. Am häufigsten ist die Begegnung mit der Königin von Saba geschildert. Der weiseste Mann Asiens und die reichste Frau des Südens treffen sich; Afrika huldigt in Jerusalem. Das war der prunkvollste Festzug, bei dem die Regie der drei Könige noch überboten werden konnte. Bekanntlich hatte die Königin an der Jordanbrücke vor ihrer Begegnung mit Salomo schon ein Erlebnis. Sie sah in einer Vision das Bild des Gekreuzigten auf der Brücke liegen, aus deren Holz später das Kreuz Christi gemacht werden sollte und weigerte sich, über diese Brücke hinüberzugehen. So wurde die Salomogeschichte mit der Auffindung des rechten Kreuzes verbunden. Zweitens findet sich Salomos weiser Urteilsspruch beim Streit der beiden Frauen, nicht nur in Venedig, wo ja das Relief neben der Porta della carta des Dogenpalastes diese Szene immer wieder in Erinnerung brachte. Im großen Bild hat dann Giorgione (in Kingston Lacy) die Szene entwickelt. Drittens wird Salomos Schwachheit geschildert, um die Stärke der Frauen, die ihn zum Götzendienst zwingen, darzutun. Hier haben wir dasselbe Motiv wie bei Aristoteles und Campaspe: der weiseste Mann erliegt doch den Listen der Frau.

Ähnlich menschlich geht es bei Salomos Vater David zu; auch das schildern die Truhenbilder. Des Triumphs Davids wurde schon oben gedacht; vorher geht die Schlacht und der Kampf mit Goliath. Aber auch hier steht neben dem Sieger der Besiegte: Batsebas Schönheit blendet ihn, und nun kommt zur Unkeuschheit der Mord (der letztere wird nur angedeutet durch die Absendung des Urias).

Die Paradiesgeschichte erscheint auf der frühesten Lade, die überhaupt erhalten ist, auf dem berühmten longobardischen Stück in Terracina, das wohl aus dem VIII. Jahrhundert stammt; dann nur noch einmal in den Tonreliefs der Truhe des Kensingtonmuseums. Das muß verwundern, da die Adamsgeschichte bei den Schaugerüsten am Johannisfest eine wichtige Nummer bildete; Matteo Palmieri

beschreibt die „diffizi" des Festes von 1454 in Florenz, wo als fünftes Bild die Paradiesgeschichte erscheint: „das edifizio des Adam, das auf der Piazza eine Darstellung machte, wie Gott Adam schuf, und dann Eva, ihnen hierauf das Gebot gab, und ihren Ungehorsam, bis zur Verjagung aus dem Paradies, mit der Versuchung vorher, der Schlange und anderem Zubehör." Aus der Mosesgeschichte kommt die Auffindung des Säuglings, das goldene Kalb, das Wasserwunder und, wenn wir Giorgiones kleines Bild in den Uffizien heranziehen, auch die Sage von der Feuerprobe des kleinen Moses vor. Sehr häufig ist die Judithszene dargestellt, meist nach der Enthauptung des Holofernes und mit der Dienerin, aber auch die Heroine allein aus dem Zelt tretend. Dann ist Thamar zu erwähnen, falls die bekannte „Derelitta" beim Fürsten Pallavicini in Rom so zu nennen ist und die Tafel ursprünglich zu einer Truhe gehörte, wie Hartlaub und Mesnil anzunehmen scheinen. Die tragische Begegnung Jephtas mit seiner Tochter kommt nur einmal, bei Girolamo di Benvenuto vor; sein Vater Benvenuto di Giovanni hat sie als Sgraffitto im sieneser Dompaviment dargestellt.

Sehr oft finden wir die Esthersage, z. T. in besonders schönen Stücken (Chantilly!): Esthers Erwählung, Mardochais Erhöhung, ihre zweite Audienz, Hamans Strafe, die Hochzeit Ahasvers mit Esther. Ferner erscheint die Susannageschichte oft und ausführlich, wieder nach der Rappresentazione. Endlich die Tobiasgeschichte. Es ist bekannt, daß Tobiasbilder von Familien gestiftet wurden, deren Sohn auf Reisen ging oder glücklich heimgekehrt war. Das Thema findet sich im großen Altarbild, in der Predelle und auch an der Truhe. Die berliner Bilder erzählen die Historie in zwölf Szenen. Im 16. Jahrhundert wird das Thema von der Josephgeschichte verdrängt.

Neutestamentliche Szenen auf Truhenbildern finden sich nur ganz vereinzelt (von den Deschi s. weiter unten). Die Geschichte des Täufers ist unzählige Male auf Predellen gemalt worden; aber Bacchiaccas Bild in Berlin mit der Taufe Christi ist für Giovanni Maria Benincasa gemalt, kommt also aus dem Palast, nicht aus der Kirche. Ein Frontal in Bologna (Nr. 590) vereinigt 28 kleine Passionsszenen; es stammt wohl aus einer Sacristei. Mehrere Rundbilder Cosimo Turas mit Jugendszenen Christi dürften von einem Möbel aus einem Baptisterium oder einer Sacristei stammen. Neutestamentliche Sprüche wie das Vaterunser usw. kommen auf den go-

tischen Truhen Sienas vor. Piero della Francescas Geißelung Christi im Dom von Urbino (Schranktür) ist erst nachträglich in dieser Weise verwendet worden.

Eine besondere Stellung nehmen die Deschi ein; da sie häufig — nicht immer! — eine alt- oder neutestamentliche Szene behandeln, mögen sie hier erwähnt werden. Müntz hat in den Monuments Piot schon ausführlich darüber gesprochen. Die meisten dieser Tablettenbilder beziehen sich auf den neonato; nicht nur der Erstgeborene, jeder Sohn, vielleicht auch jede Tochter wurde durch solch einen Teller gefeiert. Der Desco enthält meist auf der einen Seite eine nascità, auf der Rückseite das Wappen. Bei der nascità wird entweder die Geburt Jesu, des Täufers oder Marias oder die wirkliche florentiner Wochenstube dargestellt. Das früheste datierte Stück ist von 1428 (in Newyork); der Berliner Desco aus Palazzo Valori ist ebenso früh, der des Musée André in Paris nicht viel jünger. Auf Hochzeitstage beziehen sich die Deschi mit dem Parisurteil, mit dem entwaffneten Amor, der Begegnung Salomos und der Königin von Saba, mit dem Trionfo d'amore, mit Hercules am Scheidewege, Actaeon und Diana. Ferner finden sich Salomos und Traians Urteil, die Caritas, Kavaliere mit Schönen im Park, ein Jüngling im Schoß des Mädchens schlafend und einmal ein Schachspiel. Im Depot der Uffizien hängt ein Desco mit dem jüngsten Gericht und den sieben Kapitalsünden.

Den Deschi wiederum stehen die Hochzeitsschachteln mit bemaltem Deckel oder aufgeklebten Kupferstichen nahe, meist das Geschenk der Ammen an die junge Frau. Über diese haben Weisbach, Warburg und Kristeller schon ausführlich gehandelt.

Die Vitae Sanctorum haben ihre klassische Illustration wiederum in der Predelle gefunden. Dort wird, meist unter der großen Hauptfigur des Altarblattes diejenige Szene oder Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt, die sein Verdienst und seine Würde ins hellste Licht setzen. Das ist entweder das Martyrium oder z. B. beim Täufer die Taufe Christi, bei Franz die Stigmatisation auf dem Monte Alvernia. Für die Zimmer der Sakristeien und Vescovaden eigneten sich die von der lokalen Tradition ausgebauten Wundergeschichten des Patrons. Die bekannteste derartige Folge sind die vier Zenobiusbilder Botticellis (Dresden, London und Newyork), die aus dem florentiner Vescovado stammen und wohl in der Wand der Hauskapelle eingelassen waren. Aus Klöstern und Abtwohnungen stammen auch

die primitiven Tafeln mit Thebaisszenen. Die Legende von der Auffindung des echten Kreuzes kommt im geistlichen Schauspiel vor und dementsprechend auch an der Truhe. Häufig ist Georgs Drachenkampf dargestellt, der denselben Sinn hat wie Perseus' Befreiung der Andromeda. Es heißt, die florentiner Mädchen beteten noch heut vor Donatellos Georgstatue und Relief an Or San Michele zu dem Heiligen um einen Mann. Auf einem venetianer Cassone in London finden wir Georgs Drachenkampf mit Orpheus zusammengestellt, dem der Drache fromm lauscht. Von sonstigen Legenden erwähne ich die Historie und Buße des hlg. Chrysostomus, das Siebwunder der hlg. Scholastica (ein Gegenstück zur Tucciasage), Margarethes, Lucias und Ulivas Schicksale und die Predigt des hlg. Bernardin von Siena.

## 8. Allegorien.

Das Reich der Allegorien wurde schon vielfach gestreift. Man kann alle Trionfi Petrarcas darunter begreifen, und alle mythologischen Umzüge. Das entgötterte Italien setzte statt der alten zwölf Götter seine Lieblinge auf den Wagen und kutschierte lustig damit herum. Weit entfernt, daß diese Allegorien blass und seelenlos waren, gab die Weite des Begriffs vielmehr die Möglichkeit unendlicher Variation. Im Mittelalter war dies allegorische Instrument mit allen Finessen entwickelt worden; solch eine Gliederung paßte sich auch der neuen Gedankenwelt leicht an. Die Allegorien der Tugenden und Laster, der Monate und Jahreszeiten, der Künste und Wissenschaften boten feste Folgen und so die Unterlage für breitere Ausgestaltung. Man bedenke, wie hilfreich schon allein die Vierzahl der Evangelisten für den Schmuck jedes Gewölbes in Kirche und Kapelle ist, wie die Zweizahl bei der Verkündigung sich trefflich benutzen läßt. Die gleiche Wohltat geben die Allegorien durch ihre feste Folge. Sie gestatten außerdem, Unsagbares zu sagen, allgemeine Stimmungen und Gedanken zu binden, Verschwommenes in klarer Form auszudrücken. Ist doch auch manches Stilleben der Holländer, sowohl das memento mori von Schädel, Bibel, Kruzifix und Rute, wie das memento vivere von Zitronen, Pfirsichen und Rebhühnern eine Allegorie. Wem die Allegorie blass scheint, der verkennt ihre Ausdruckskraft. Das Quattrocento warf sich die Allegorien wie goldene Bälle zu, und das Cinquecento bedurfte zu seiner idealeren Sprache erst recht der schaubaren Begriffe.

Den Reigen eröffnen die Folgen der sieben Tugenden und der sieben artes liberales. Das Schema war in der spanischen Kapelle in Florenz vorbildlich dargestellt; das Quattrocento fügte aber zu den alttestamentlichen Weisen noch griechisch-römische Zeugen. Die sieben Kapitalsünden führt der obengenannte Desco im Depot der Uffizien vor. Für die Bilder der vier Jahreszeiten ist eine ferraresische Reihe erhalten: der Herbst Cossas in Berlin, der Frühling Cossas in der Sammlung Layard in Venedig, Sommer und Winter von Michele Ongaro im Pal. Strozzi-Sacrati in Ferrara In der Reihe des Trivium und Quadrivium erfährt die Musik eine besondere Verehrung. Ihr Kultus wird dann auch selbständig gepflegt. Wir erinnern an Apoll und Marsyas, Apoll und Pan; denselben Gedanken der gesittigten Tonwelt drückt Filippinos berliner Musica aus. Oder die Instrumente werden vereinigt, Vokal- und Instrumentalmusik wird gegeneinandergestellt, Apoll und die Musen werden orchestral ausgerüstet. Zum Spiel der Töne kommt das des Wassers; der Liebesbrunnen ist namentlich an den Flachschnitttruhen des Etschgebietes oft dargestellt. Auch Parentinos Bilder in Berlin gehören hierher. In Isabella d'Estes Studio finden dann Tugenden und Laster am Musenhof der Fürstin die breitere Ausdeutung. Monatsdarstellungen kommen in den geschnitzten Truhen des Cinquecento vor.

Die im Sieneser Trecento sehr beliebte religiöse Allegorie, welche Maria und Eva nach dem Protevangelium confrontiert, ist von Genga im Anfang des 16. Jahrhunderts (1515) auf einem großen Bild ausgestaltet worden (in Berlin), auf dem die acht Kirchenväter Bernhard, Ambrosius, Hilarius, Anselm, Cyrill, Origenes, Augustin und Cyprianus mit der Menschenmutter über die Erbsünde streiten. Christentum und Heidentum confrontiert Signorelli in zwei Allegorien (heut in Bukarest) als Bacchanal des Heidentums und als Taufe der Christen. Die Allegorie der feindlichen Brüder, Filippinos Bild im Palazzo Pitti, bezieht sich auf einen Familienzwist. Stark chargiert ist die Allegorie Leonbrunos, wo die schlafende Amymone, eine Tochter des Danaos, durch Neptun von den sie belästigenden Satyren befreit wird. Aus zwei Becken schauen dabei die Dichterköpfe Virgils und Battista Spagnolis heraus. Bekannter ist die vielfach, nicht nur von Botticelli, sondern auch von Franciabigio, Fed. Zuccaro (Hampton Court), Leonbruno (Crespi, Mailand), Dosso (Villa Imperiale, Pesaro) dargestellte Verleumdung des Apelles, deren Beschreibung durch Lukian Leon Battista Alberti bekannt gemacht hatte. Vielleicht liegt dem Discordia-

relief Francesco di Giorgios in London eine ähnliche Quelle (Virgils Famabeschreibung?) zugrunde. Weiter erwähnen wir die Allegorien des Einhorns im Schoß der Virgo, den Engel mit dem Astrolabium, die Turris sapientiae, die Abundantia, Modestia und Vanitas. Das „allegory" genannte Bild Francesco Bianchis in der Wallace Collection stellt wahrscheinlich Amor dar, der die schlafende Psyche erblickt. Die letzten Darstellungen sind keine Truhenbilder.

## 9. Aufschriften auf Truhen, Architekturprospekte, Innenbilder.

Von der Aufschrift macht der Süden bekanntlich einen viel spärlicheren Gebrauch als der Norden. Namentlich die Spruchweisheit überläßt er lieber dem verschwiegenen Buch als dem Möbel. Das deutsche Möbel aller Provinzen und Jahrhunderte ist mit Initialen, Wappensprüchen, Aufschriften und Versen geschmückt. In Italien spricht man seltener mit dem Buchstaben, als mit dem Wappen oder dem Symbol.

Die ältesten Aufschriften finden wir auf den gotischen goldenen Truhen Sienas, wo heilige Sprüche wie das Vaterunser oder Verse aus Psalm 53 in gotischer Majuskel schwer und gewichtig die Felder rahmen. Dann wird die Inschrift allgemein moralisch: „Senza honesta perduta è la bellezza; e senza amore non almai gentil essa non est; senza amor non fiducia, senza honesta non bellezza." Weitaus die meisten Sprüche beziehen sich auf die eheliche Treue: „Fidelis mulier numquam viro fideli" zweifelt zwar eine Truhe im Mailänder Castell; eine römische Truhe hat dafür einfach die Worte: inclita virtus — con fede. Auf Lor. Lottos Lucreziabild beim Fürsten Liechtenstein steht auf dem Spruchband: nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet. Die Hochzeitsschachteln haben regelmäßig Sprüche, bei denen die Amme zum jungen Paar spricht: Chi vuol vivere felice, guardi costei che gli è sugieto amor e gli altri dei. Auf einer andern: Questa una bella donna; un puro amore vuol fede. Die schöne gotische Truhe beim Fürsten Liechtenstein in Wien hat die Aufschrift: Salve regina, misericordia vita dulcedo spes nostra salus; ad te clamamus exules filii Evae, ad te suspiramus luentes exules. Auf einem geschnitzten Cassone in Rimini lesen wir: Mihi sola sine exemplo placuisti; auf einem römischen Cassone des 16. Jahrhunderts steht: Quae nupta ad carum tulit maritum. Erklärende Beischriften trägt schon eine Trecentotruhe mit Actaeons Geschick. Auf

einem Phaetonbild warnt Helios den Sohn: Altius egressus celestia testa crema-bis, Inferius terras; medio tutissimus ibis. Auf einem bologneser Cassone fanden sich die Worte: Forse di si, forse di no, der Wappenspruch der Familie. Die Inschrift auf der Duiliustruhe des Museo Poldi Pezzoli wurde schon oben zitiert: Dixissem tibi nisi putassem omnibus viris os olere. In derselben Sammlung heißt es auf einer venezianer Truhe des 16. Jahrhunderts: Sed in domino sperandum est. Ausführliche Unterschriften haben die Helden Amico Aspertinis.

Zahllos sind die Aufschriften einzelner Namen von Männern, Pferden, Städten, Parteien. Bei der Schlacht von Anghiari werden die drei Städte: Borgo San Sepolcro, Città di Castello und Anghiari genau bezeichnet; das Bild mit der Schlacht von Trapezunt wirkt wie ein militärisches Croquis aus der Umgebung von Constantinopel. Die Trionfi Caesars, Aemilius Paullus', Scipios haben Beischriften. Der Edelmut Scipios wird verdeutlicht durch Aufschriften wie Massinissa, Syphax, Lelius, Sofonisbe, Lucrezia. Die berühmten Initialen S P Q R kommen auf Fahnen, Schilden, Stadttoren, Posaunenflaggen vor; in der Fahne der Gegenpartei ist dann meist der Gallo oder der Halbmond zu sehen. Je umständlicher ein Schicksal erzählt wird — z. B. dasjenige Josephs — desto mehr Beischriften werden erforderlich. Aber man kann beobachten, daß die Beischriften mit der Zeit verschwinden. So gut sie sich decorativ in den Stil des frühen Quattrocento einordnen, so wenig wollen sie bei Botticelli und Bartolommeo di Giovanni passen. Der Didomeister setzt in seinen Miniaturen Namen auf Namen neben die Helden; in den Truhenbildern verschwinden diese Namen. Bei den oft recht entlegenen Stoffen, die in der Veroneser Schule vorkommen, findet sich nie ein aufklärendes Wort. Ebenso verschwinden die Devisen von den Costümen.

Ein einziges Mal fanden wir eine Aufschrift, die sich auf die Dauer der Arbeit beziehen könnte: 5 agosto — 25 agosto. Sonst kommt sehr selten ein Datum vor. Gewiß können wir viele Truhenbilder fest datieren; aber nur mit Hilfe der Wappen, der Hochzeit, der Chronik. Bartolommeo di Giovanni hat ein einziges Mal die Jahreszahl aufgemalt. Ein umbrischer Cassone, in Stucco verziert, trägt die Aufschrift: Io di Lucrezia Romana sono lo schiavo. Anno domini MCCCCXXII.

Die Architekturbilder spiegeln das Bau- und Raumgefühl der Zeit. Bisweilen ist der Platz geschildert, auf den die junge Frau als Mädchen vom Fenster

ihres Palastes geschaut hat. Das scheint bei dem Bild der Medici-Strozzitruhe in Berlin der Fall zu sein; daher trägt der geschmückte Palazzo auf dem Bild andere Wappen als die Ecken. Piero della Francescas Prospekte in Urbino und Berlin sind perspektivische Leistungen, aber auch diese nicht ohne persönliche Beziehungen. Von Lazzaro Vasari aus Arezzo sagt Giorgio Vasari ausdrücklich, daß er Truhenperspektivbilder gemalt habe. Die Intarsiatruhen haben Straßenprospekte allgemeiner Art, ebenso wie die Truhen mit Holzschnitten.

Die inneren Bilder der Truhendeckel behandeln, wenn sie nicht einfach dekorativ ausgemalt sind, oft das Thema der liegenden nackten Gatten oder auch des liegenden Paris und der Helena. Abwechslungsreicher sind die Themata, mit denen die inneren Deckel der Spinette verziert waren, die aber erst aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammen. Hier finden wir Orpheus und die Tiere; Orpheus und die Musen. Von Rosso hat sich ein solcher Deckel mit Apollo und Marsyas (bei Litta in Mailand) erhalten; dasselbe Thema hat nach Vasari auch Bronzino gemalt (vita des Pontormo).

## 10. Das Verhältnis der Truhen zu den Cassetten, zu Maiolica und Graphik.

Wir haben bisweilen die Kästen der Embriachi-Werkstatt, die Cassetten mit pasto di riso u. dgl. herangezogen, um den Kreis der Motive, Mythen und Sagen abzustecken, der jener Zeit vertraut war. Die Arbeiten der *Embriachi*-Werkstatt dürfen in gewissem Sinne als Vorläufer der Truhen angesehen werden. Bei dem knappen Figurenstil dieser Beinreliefs übt sich die Schlagkraft der Anekdote. Dem spröden Material gewann man die seltsamsten Märchen ab, wie sie der Sagenschatz des Mittelalters, die Romane der französischen Troubadours und die Reisebücher überliefert hatten. Die Kostbarkeit des Materials, die feine Certosinaarbeit wurde noch gehoben durch den Zauber ausdrucksreicher Vorgänge. Vasari sagt ausdrücklich (in der Vita des Pontormo), daß diese Cofanetti durch Cassoni dipinti ersetzt worden seien. Außerdem traten die kleinen Cassetten mit den Reliefs aus pasta di riso an die Stelle der Embriachikästen.

Wie stark die Themata der Embriachikästen und der Truhen sich stofflich decken, ergibt eine Aufzählung derjenigen Themata, die hier wie dort vorkommen. Ich folge der Liste J. von Schlossers (Wiener Jahrbuch XX, 220 ff.). Immer

wiederkehrende Erzählungen sind z. B. die Parisgeschichte mit Priamus und der ihn anflehenden Hecuba, Pyramus und Thisbe, die Geschichte der Mattabruna, die Jasongeschichte (Kolchis), die Tobiasgeschichte, die Susannageschichte, die Griseldisnovelle, Theseus und Helena, Hero und Leander.

Die Jugendgeschichte des Paris wird nach den Heroiden Ovids 17 und 18 und nach Hygins Fabeln 91 und 92 erzählt. Sie beginnt bei Hecubas Traum und der säugenden Bärin, bei welcher der Schäfer Agelos den Knaben findet. Es folgt dann das Parisurteil und der Raub der Helena. — Noch genauer deckt sich die Jasongeschichte auf den Coffanetti und Truhen (Jason bei Peleus, Fahrt der Argo, Jason und Medea, die feuerschnaubenden Stiere, die Saat der Drachenzähne, der Raub des Vlieses). Schlosser weist auf die Quelle: Benoit de Sainte Mores Roman de Troie, Vers 2045ff. Das Quattrocento hat aber das Argonautikon des Valer. Flaccus gekannt. — Die Sage von Pyramus und Thisbe wird nach Ovid, Met. 4, 55ff. geschildert; dazu kommt ein französisches Fabliau (cf. Barbazon-Méon, Fabliaux et contes des poètes français, Paris 1808, IV, 326). Die Theseus-Helena-Geschichte (Ovid, Heroiden 16, 147 ff., Plutarch, Theseus 31) kommt in den Truhenbildern nicht vor, sondern nur Theseus und Ariadne, vielleicht Theseus und Hippolyta. Besonders oft haben die Embriachi die Geschichte von der Mattabruna abgebildet. Sie wurde durch das geistliche Schauspiel allgemein bekannt, wenn auch unter dem Namen der Santa Uliva oder Stella. Die Quelle ist der französische Héliasroman von Béatrix von Ilefort. Vgl. dazu die Truhe Nr. 18.

Pompeo Molmenti erzählt (Emporium XI, 443ff.), daß im 15. Jahrhundert am 2. Februar jedes Jahres in Venedig in der Chiesa d' Olivolo sich die Bräute versammelten, in weißen Kleidern, mit offenen Haaren, mit Edelsteinen geschmückt; sie trugen in den Händen die „arcella"-cassetta mit der Dote. Da sieht man den Zusammenhang der Cofanetti mit der Hochzeit.

Die Historienmalerei der Maiolica setzt erst ein, als die Erzählungslust der Truhen schon versiegt, d. h. um 1530. Wir können also hier nur fragen, was von dem alten Sagenschatz aus dem Bild in die Glasur herübergenommen wurde, soweit das Material und die Bildung der Töpfer dies gestatteten. Man weiß, daß die Graphik den Töpfern in erster Linie ihre Vorbilder geliefert hat; die Truhenbilder eigneten sich schon wegen des Formates weniger. Es handelt sich bei

den Tellern meist nur um eine Szene, während die Truhe die Geschichte von links nach rechts entwickelt. Immerhin nennen wir die mythologischen und Sagen-Stoffe, die sowohl gemalt als gebrannt vorkommen: das Urteil des Paris, Raub der Helena, Achill und Paris, das troianische Pferd, Circe, Odysseus und Aeolus, Scylla, Dido und Aeneas, Aeneas und Anchises, Apollo und Daphne, Apollo und Python, Apollo und Marsyas, Apollo und die Musen, Apollo und Pan, Diana und Actaeon, Daedalus und Pasiphaë, Proserpina, Myrrha und Adonis, Leda, Peleus und Thetis, Kallisto, Hero und Leander, Europa, Jupiter und Antiope, Jupiter und Io, Perseus und Andromeda, Orpheus und Eurydike, Venus und Mars, Kentauren und Lapithen, Deidameia, Diana auf der Jagd, Triumph des Bacchus, Herculestaten, Phaëton, Pyramus und Thisbe, Jason und Medea, die Pieriden(?), Narciß, Deukalion und Pyrrha, Hippolyt und Phaedra(?), Ganymed, Romulus und Remus, M. Scaevola, Lucrezia, Coriolan, Hor. Cocles, M. Curtius, Camillus, Traians Gerechtigkeit, Pompeius und Caesar, Scipios Großmut, Tuccia, Tarpeia, Cleopatra, die Psychegeschichte.

Auch bei den biblischen Themen wäre viel Übereinstimmendes zu finden; aber da ist der Zusammenhang zwischen Truhe und Teller ein noch viel loserer.

Schließlich noch ein Wort über die Graphik. Von der Verwendung der Holzschnitte an Truhen, von den mit Kupferstichen beklebten Hochzeitsschachteln war oben die Rede. Darf im breiteren Sinn von einem Zusammenhang der Truhenbilder und Graphik gesprochen werden? Sind nach Truhenbildern Holzschnitte und Stiche gemacht worden? Ich glaube, wir können die Frage verneinen. Denn Bilder und Graphik trennt eine Welt. Die Truhenbilder gehören noch zum mittelalterlichen Handwerksbetrieb; sie sind Unica, sie dulden keine Sparsamkeit, sie fordern Glanz! In der Buchkunst steht ihnen die Miniatur nahe, nicht aber der gedruckte Schnitt. Die Verachtung, mit der die Quattrocentokünstler alles Gedruckte zuerst aufnahmen, ihr nicht nur auf Bequemlichkeit beruhender Protest gegen diese Teufelskunst ist auch in den Reihen der Truhenmaler lebendig gewesen. Was in Deutschland einen beispiellosen Jubel auslöste, das wurde in Italien sehr zögernd aufgenommen und dann auf engere Grenzen als im Norden beschränkt.

Die frühen florentiner Holzschnitte der Inkunabeln berühren sich deshalb wenig mit den Truhenbildern, weil diese für den aristokratischen Geschmack, die Drucke aber für die Masse bestimmt waren. In demselben Verhältnis, in dem

Boccaccio und Ser Giovanni Fiorentino, der Verfasser des Pecorone, zu Sacchetti und Feo Belcari stehen, halten die Truhen das geistige Niveau, drängen die Holzschnitte in die derbere Welt, in das Saftigere und Drastischere. Und wo sich Druck und Malerei stofflich decken, da ist der Vortrag im Druck derber und absichtlicher.

Wir haben oben (S. 66) diejenigen florentiner Holzschnitte zusammengestellt, deren Themata sich auch auf den Cassoni finden. Hier sei umgekehrt genannt, was damals als allgemein beliebter Stoff zwar im Holzschnitt, nicht aber an der Truhe vorkommt. Die Novelle des Aeneas Sylvius Piccolomini von den beiden Liebenden in Siena Euryalus und Lucrezia glaubten wir sicher an der Truhe zu finden; denn sie war schon im Quattrocento hochberühmt. Lorenzo magnificos Poesien, die Selve d'amore, die Nencia del Barberino, die berühmte Canzone a ballo, die Canti carnescialleschi haben ebensowenig wie die von Lorenzo gedichtete Rappresentazione von S. Giovanni e Paolo eine Deutung im gemalten Bilde gefunden — zum Teil wegen des lyrischen Charakters, zum Teil aber auch, weil die antiken Stoffe symbolreicher waren. Die berühmte Giostra von 1469, die Angelo Poliziano und Luigi Pulci besungen haben, klingt in Botticellis großen Bildern leise nach. Bei den Truhenbildern fehlt diese Beziehung; und doch finden wir andere weniger besungene Turniere auf der Piazza Sa Croce auf Truhen gemalt! Während Boccaccio auf Truhen nur mit den Novellen des Nastagio, der Griseldis und der Alatiel erscheint, kommt im Holzschnitt noch der Ninfale Fiesolano, der Corbaccio und Florio e Biancafiore vor. Ferner illustriert der Holzschnitt, nicht aber die Truhe, folgende Stoffe: Luigi Pulcis Morgante, Aesops Fabeln, die Novelle von Florindus und Chiarastella und die des grasso legnaio, die Rappresentazionen der hlg. Cecilia, Cristina, S. Giovanni Gualberto S. Giuliano, der sieben Schläfer, der beiden Juden, die Novellen Costanza und Biagio, Guiscardo e Gismonda, la figliuola del Mercante. Wieder verrät sich hier der tiefe Gegensatz beider Kreise. Der Holzschnitt arbeitet rasch und actuell; der am meisten gedruckte Schriftsteller des Quattrocento ist Savonarola, und sofort war auch der Holzstock bereit, ihn abzubilden. Die Truhe dagegen arbeitet langsam, umständlich und ist sehr konservativ. Sie meidet den Lärm der Gasse und das allzu Bekannte. Verstecktes und Symbolreiches, das womöglich in der Mystik der großen, fern verdämmerten Antike schwebt, ist ihr teurer als die massivere und deutlichere Weisheit der Gegenwart. Wie sollten sich Truhen mit den Szenen aus den Büchern

eines Mannes wie Savonarola zieren, der gerade über die Truhenbilder so harte Worte gesagt hatte? Manche Truhen könnten wir in diesem Buche abbilden, wenn sie nicht damals auf dem talamo Savonarolas verbrannt worden wären!

Der Freund der Cassonebilder beklagt noch mehr. Holzschnitt und Kupferstich rissen die ganze Illustration an sich. Der Plauderton der toskanischen Malerei verstummt; die munteren schmalen Truhenbilder sind im Cinquecento nicht mehr beliebt. Reinigt auf diese Weise die Graphik einerseits die monumentale Kunst von Neigungen, die ins Zierliche und Einzelne führten, so drängt sie sie andererseits zu sehr in die Emphatik, in das der Wirklichkeit und Naivetät ferne Pathos der Überzeitlichkeit. Frische, Munterkeit, Schlagkraft und Erzählungsfreude blitzt ungebrochen und unbekümmert nur in der Zeit auf, in der die Truhe lediglich in der Miniatur einen bescheidenen, aber ebenbürtigen Mitbewerber hatte. Andere Länder, wie Frankreich bilden gerade im 16. Jahrhundert die geschnitzte Prunktruhe besonders reich aus und füllen die Front mit unendlichem Reichtum. Auch für Deutschland ist das 16. Jahrhundert die Zeit der reichsten Ausgestaltung, wobei aber die Fülle der Dekoration oft die Einheit und Klarheit des Ganzen bedroht. Auch in Italien wird die Truhe prunkhaft und monumental, aber die Sprache ihrer Fronten wird knapp, typisch und kurzsilbig. Die Gesamtentwicklung drängt in einen Stil, in dem die Cassonemalerei keinen Platz mehr hat.

## 11. Schluß.

Durch 180 Jahre, von 1350—1530, haben wir die Entwicklung der italienischen Truhe verfolgt. In Toscana beginnt die Ausformung, in Rom endet sie. Jede Provinz, jedes Kunstcentrum leistet einen besonderen Beitrag. Venedig steht auch hier wieder ganz selbständig und nimmt vom Festland wenig Anregungen auf. Florenz ist unbedingt die schöpferischste Centrale; wandlungsfreudig ersetzt sie schnell das Gute durch das Bessere. Die Truhe versorgt die verschiedensten, sozial streng getrennten Schichten; sie ist dem schlichten Landmädchen so unentbehrlich wie der vornehmsten Gentildonna. In dieser jeden Stand berührenden Unentbehrlichkeit läßt sie sich den Waffen vergleichen. Auch der Dolch reicht vom Bauer bis zum König. Sie behält den Charakter des Unicums, obwohl immer wieder dieselben Wünsche eine ähnliche Erfüllung bedingen. Die ganze Erfindungsfreudigkeit einer frischen, gesun-

den, dem farbigen Wirklichkeitsleben herzhaft zugewandten Zeit spricht sich in dieser überquellenden Fülle aus. Gewiß bleibt der Kirche der Renaissance immer die vornehme Stellung des Hauptauftraggebers. Aber unsere Truhen haben nicht in ihrem Schatten gestanden, und unsere Truhenbilder verherrlichen nicht die Welt des Glaubens. Amors Macht, nie geleugnet im Mittelmeer und auch in den asketischsten Zeiten von der Praxis unbedenklich ertrotzt, darf hier wieder — nach langen Jahrhunderten des Schweigens — von der Kunst offen gepriesen und verklärt werden. Sie hat sich dieses Vorrechts würdig erwiesen. Bei aller Deutlichkeit duldet sie nie etwas Rohes, bei aller Saftigkeit wird sie nie frech. Und stets steht neben Venus Athena, Apollo neben Pan. Das ist die Form, in der der Süden seinen moralischen Imperativ ausspricht. Die Wallungen der Seele werden als tiefe Notwendigkeit, als Schicksal des Eros empfunden; dadurch bekommt die Liebesangelegenheit ihre heroische Weihe. Und an Amors Seite sorgt Mars für die andere Bewährung. Eine Welt, die das Pulver noch nicht kennt, kämpft im ehrlichen persönlichen Nahkampf. Der Sieg hat menschlichere Formen als in der Gegenwart. Überall herrscht das Individuum. Es ist Träger, Gestalter und Richter seines Schicksals. Die positiven Tugenden des Mannes: Mut, Entschlossenheit, Geistesgegenwart, Ritterlichkeit vereinen sich mit den rezeptiven der Frau: Reinheit, Schönheit, Milde und Frömmigkeit; das führt zu edlen Ehen und stolzen Kindern. Vor allem tritt uns in den Truhenbildern der tiefe Zusammenhang zwischen den Menschen der Renaissance und denen der Antike entgegen. Die Jahrhunderte des Mittelalters scheinen ausgelöscht; Caesar zieht im 15. Jahrhundert mit alter Wirklichkeit wieder über die Via latina, und Homers Gesänge schallen vernehmlich aufs neue über die ionischen Fluten. Ist es gelungen, diese tiefe Verbundenheit von Antike und Renaissance, die Unzerstörbarkeit des südlichen Menschen nachzuweisen, dann ist die Überzeugung neu gefestigt, daß doch die Antike das Wesentlichste für die Bildung des neuen Menschen im 15. Jahrhundert getan hat. Auch hier ist zum Raum die Zeit geworden; Ewigmenschliches blüht nach Jahrtausenden in alter Schönheit wieder auf, dem Mohnsamen in den Schlackenhalden des alten Laurion gleich, der nach vielen Jahrhunderten der Verkapselung in der Gegenwart gelbe Blüten trieb, als man die antiken Bergwerke wieder in Betrieb setzte.

# Katalog

Vorbemerkung: Angegeben ist jedesmal der Standort, das Objekt mit den Maßen, und der Meister resp. die Schule. Dann folgen die Beschreibung und literarische Notizen. In wenigen Fällen fehlt die Beschreibung, wo Näheres nicht zu erfahren war. Ich habe aber dann doch den Hinweis stehen lassen, der bei weiterem Studium wertvoll werden kann. Wenn in der zweiten Reihe nichts anderes gesagt wird, ist das Frontbild einer Truhe gemeint. Die Abbildungen des Tafelbandes beruhen zum großen Teil auf neuen Aufnahmen; vieles wird zum ersten Male publiziert. Wo der Hinweis auf die Tafel im Katalog fehlt, ist keine Abbildung gegeben. Die Katalognummern sind dieselben wie die des Tafelbandes, der deshalb auf fortlaufende Nummern verzichtet.

# I. Trecento. Toscana.

## A. Plastisches.

### 1. Wien, Fürst Liechtenstein. Tafel I

Gotische Truhe in reichster Stuckvergoldung, mit dem Wappen der sieneser Scala. 1.90 × 0.60.

Siena, XIV. Jahrhundert.

Die dreigeteilte Front ist in Quadrate zerlegt, jedes von einem breiten gotischen Schriftband umzogen. In der Mitte Tondi, mit gebuckelten Schalen, in denen einst die Wappen saßen.

Die Schriftbänder lauten:

SALVE REGINA MISERICORDIA VITA DVLCEDO
SPES NOSTRA SALVS AD TE CLAMAMVS EXVLES
FILI EVAE AD TE SVSPIRAMVS LVENTES EXVLES.

Die ausgeschnittenen Fußbretter sind mit fünf fliegenden Adlern verziert. Seitlich ebenfalls Wappen, aber keine Inschrift.

### 2. Budapest, Architekt Behr.

Vergoldete dreiteilige Truhenfront. 1.50 × 0.46.

Siena, XIV. Jahrhundert.

Die drei Felder haben vertiefte gebuckelte Rippenteller mit Wappen; Umschrift in gotischer Kapitale: ADSIT PRINCIPIO VIRGO BEATA MEO AMORE. Vgl. die verwandten Stücke beim Fürst Liechtenstein-Wien (Nr. 1) und bei Bardini (Nr. 3).

### 3. Florenz, Stefano Bardini. Tafel I

Vergoldete gotische Stucktruhe mit gewölbtem Deckel. Front 1.65 × 0.53.

Florenz, XIV. Jahrhundert.

16 Medaillons mit den Wappen der parte Guelfa (Adler, einen Hasen zerfleischend); zwei Wappen zwischen den Medaillons, das linke mit dem Marzocco. Seitlich gedrehte Säulchen; die ausgeschnittenen Fußbretter mit Rankendekor verziert.

Verwandt eine Truhe im Museo Stibbert in Florenz und die folgende Nummer.

### 4. Wien, Sammlung Weinberger.

Truhenfront, Stucco dorato. 1.65 × 0.53.

Florentinisch, Ende XIV. Jahrhundert.

Dies ganz mit Stuck überzogene und vergoldete Brett zeigt im Streudekor das Symbol der parte Guelfa, Adler einen Hasen zerfleischend; seitlich der Marzocco und die zerstörten Wappen. — In der Seidenweberei der Zeit finden sich ähnliche unpaarige Tiermuster, meist aus Lucca; vgl. O. v. Falke, Kgesch. d. Seidenweberei II, Abb. 404—6.

### 5. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Gotische Truhe mit vergoldetem Dekor in Stucco und Carta pesta. 1.40 × 0.43, das Ganze 1.80 × 0.67.

Florenz, um 1400.

Rautenförmige Musterung; in den Feldern das Symbol der parte Guelfa, der auf den Hasen stoßende Adler und Menschenmasken. Seitlich Eckbänder mit Wappen und Devisen. Verwandt Nr. 477 in dem gleichen Leipziger Museum (s. Nr. 8).

Vgl. R. Graul in „Mitteilungen des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig" Nr. 4, Juni 1913.

### 6. San Gimignano, Museo communale.

Gotische Truhe in Pastiglia dorata. Front 1.82 × 0.60.

Toskana, XIV. Jahrhundert.

Ein in 30 Rauten geteiltes Muster zeigt das Wappen der parte Guelfa, den hasenzerfleischenden Geier. Seitlich Wappen.

Ein ähnliches Stück im Castello Vincigliata. Vgl. Pantini, S. Gimignano („Italia artistica" Band XI) S. 84 (Abbildung).

### 7. Pest, Architekt Behr.

Gotische Truhenfront, mit vergoldetem Stuck und Carta pesta. 1.50 × 0.42.

Florenz, Ende XIV. Jahrhundert.

Das Wappen der parte Guelfa (Adler auf Hase stoßend) 33mal wiederholt, dazwischen die Köpfe des Marzocco.

### 8. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum. Tafel I

Gotische Truhenfront mit vergoldetem Stuckdekor. 1.75 × 0.68.

Florenz oder Siena, Ende XIV. Jahrhundert.

In 4 Reihen je 11 geflügelte Greifen in spitz ovalen Feldern, je zwei einander zugekehrt; rechts und links ein Eckpfosten mit Wappen und Emblemen. Sehr gut erhalten.

Vgl. R. Graul in „Mitteilungen des städtischen Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig" 4. Juni 1913, S. 38 und Abb. 36.

**9. Florenz, Stefano Bardini.**

Gotische Truhe mit vergoldetem Stuck. 1.33 × 0.47.
Florenz oder Siena, um 1400.
Im Streudekor die ganze Front mit Kronen bedeckt.

**10. Florenz, Museo Stibbert.**

Gotische Truhe, Stucco, vergoldet. 1.46 × 0.39.
Florenz, XIV. Jahrhundert.
Im Streudekor 36mal der Marzocco und 30 Rosoni, von je 4 Vögeln umflattert.

**11. Rom, Vente Galliardi, 1908, Nr. 647.**

Gotischer Cassone in Pastiglia dorata.
Florenz, um 1400.
Hier steigert sich die Anzahl der Marzocco-Köpfe auf 40, dafür fehlen aber die Rosoni.

**12. Florenz, Stefano Bardini.** **Tafel II**

Gotische vergoldete Truhe mit Flachschnittdekor.
Florenz oder Lucca, um 1400.
Das orientalisierende Muster zeigt in den Hauptfeldern Baumranken, die sich um Reiher und Hunde schlingen. In der Mitte Blattranken, ein Baum und zweimal die Initialen ✝ und ℙ. Leicht gewölbter Deckel. Auf den ausgeschnittenen Fußbrettern fliehende Leoparden.
Ein Unicum, dessen florentiner Herkunft nicht feststeht.

**13. Siena, Antiquar Manzoni.**

Dreigeteilte Truhe im vergoldeten Stuckdekor, mit gotischer Umschrift in Majuskeln.
Siena, um 1400.
In der Füllung je eine Sonne und vier Sphinxe. Von der Umschrift ist noch lesbar: VERBUM CARO ART LEX OBI AMOR.

**14. Rom, Sammlung Castellani (Esposizione 1885, Nr. 132).**

Dreigeteilter Cassone in vergoldetem Stucco mit Umschrift in gotischen Majuskeln und verzierten Seitenflächen.
Siena, um 1400.
Auf den drei Feldern der Vorderseite das Vaterunser in Umschrift; auf den Seiten Citate

aus Psalm 53 und Lukas Kap. 5. Vgl. Raff. Erculei, Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsia esposte 1885 a Roma Nr. 132.

15. **Florenz, Museo Stibbert Nr. 3814.**

Unverzierte Sargtruhe, eisenbeschlagen, 1.86 lang, 0.38 breit, 0.59 tief. Der Deckel in der Mitte röhrenförmig erhöht.

Florenz, um 1400.

In dieser Truhe liegt die Figur eines Ritters im Lederwams mit Kettenpanzer, die Totenmaske aus Holz. Der Deckel ist etwas erhöht, um Platz für die Gesichtsmaske zu schaffen.

## B. Bemalte Truhen.

16. 17. **London, Victoria-Albert-Museum, Nr. 1894, 317 (aus Florenz, Sa Maria nuova) und Florenz, Castello Vincigliata.** **Tafel II**

Bemalter Cassone mit 12 Einzelbildern und Eisenbändern; Deckel gewölbt.

Florenz, um 1400.

Zwischen den ausgeschnittenen Eisenbändern 12 kleine Einzelszenen, entweder die Edelfrau mit dem Falken resp. der Peitsche zu Pferd, oder die Edeldame und der Kavalier am Liebesbrunnen; er hält den Falken, sie eine Blume. Blüten- und Rosettendekor.

Das zweite, sehr verwandte Stück im Castello Vincigliata bei Florenz mit den Wappen Capponi-Bonciani oder Larioni hat die gleichen, etwas reicher ausgemalten Szenen, aber an der 2. und 5. Stelle der oberen Reihe die erwähnten Wappen. Auch dies Stück stammt aus Sa Maria nuova.

W. v. Bode, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance S. 3 u. 6. Der Dekor scheint der Weberei nachgebildet zu sein. W. Bombe bildet in einem Aufsatz über die Tovaglie Perugine (Rassegna d'arte, Mai 1914, S. 110) Muster mit ähnlichen Kavalierszenen ab. Schiaparelli l. c. S. 258.

18. **Florenz, Bargello, früher Sa Maria nuova.** **Tafel III**

Gotische Truhe mit 3 über Eck gestellten Vierpässen an der Front, die von Stuckranken und Rosetten gerahmt werden; darin die Szenen. Die Ecken sind mit Eisenbändern gesichert. Wappen zerstört. 1.35 × 0.56.

Florenz, um 1400.

Es handelt sich um eine Geschichte, die der Weltliteratur angehört, die sowohl in der profanen Novelle wie in der heiligen Rappresentazione vorgeführt wird. Mattabruna, Uliva, Stella — so heißt die Heldin im Schauspiel. Der Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino hat (Giornata X, Nov. I) das Motiv des väterlichen Incestes weggelassen und sich auf die Bosheit der Schwiegermutter beschränkt. In Chaucers Canterbury-Erzählungen, in Grimms Märchen (das Mädchen ohne Hände), im Russischen, im Serbischen, im Spanischen kehrt das oder kehren die Motive wieder, die ja schon im Gudrunlied anklingen.

Unsere knappe und bescheidene Bilddarstellung geht wohl auf den um 1380 verfaßten Pecorone oder die Rappresentazione der Sa Uliva zurück und schildert folgende 3 Szenen:

1. Der König von England, der die Tochter des Königs von Frankreich Dionigia geheiratet hat, ohne deren Herkunft zu ahnen, zieht in den Krieg und überläßt seine schwangere Frau der Obhut des Vicerè. Beim Abschied ist nicht die Gattin, wohl aber die Mutter zugegen, die Dionigia haßt (die Frau mit dem Zopf).

2. Dionigia gebiert zwei schöne Knaben, die Schwiegermutter fälscht die Briefe des Vicerè und die Antwort ihres Sohnes; so kommt der Befehl an, die Knaben zu töten. (Links Dionigia mit der Amme, ihre zwei Kinder vor dem Vicerè; rechts die Madrigna und der Bote.)

3. Dionigia flieht mit den Kindern nach Rom zum Papst; hier findet sie wunderbarerweise ihren Mann, finden die Kinder den Vater wieder.

Das Nähere über diese Legende bei d'Ancona, Rappres. sacre III, S. 235—50; 318f. Dieselbe Truhe findet sich noch einmal in Florenz, Museo Stibbert, mit einem Pendant, das aber die Erzählung nicht fortsetzt. Diese beiden Truhen scheinen Fälschungen zu sein.

Ser Giovanni Fiorentino, Il Pecorone, ed. Giov. Papini. Lanciano, Carabba 1910 S. 148. — Die Geschichte der Mattabruna kommt häufig auf den Embriachi-Cofanetti vor. J. v. Schlosser (Wiener Jahrbuch XX, 220ff.) nennt Beispiele aus Bologna, London (Victoria-Albert-Museum und Sammlung Hawkins), aus Mailand (Cagnola), Paris (Cluny), Ravenna, Turin. Vgl. auch den französischen Héliasroman der Beatrix von Ilefort. Vasari sagt in der Vita di Pontormo ausdrücklich, daß die Cofanetti der Embriachi von Cassoni dipinti ersetzt und verdrängt worden seien. (Pompeo Molmenti, Emporium XI, 443.)

## 19. 20. Florenz, Museo Stibbert.

2 Truhen, gotisch, mit 3 Vierpässen über Eck; jedes Viereck hat 30 cm Durchmesser.

Florenz, um 1400 (?).

I. Identisch mit d. Bargellotruhe im Donatellosaal (siehe Nr. 18).

II. a) Gerichtssitzung der Frauen. b) Frauen brechen zur Jagd auf. c) Frauen halten eine Sauhatz ab. Beide Truhen scheinen mir moderne Fälschungen zu sein.

## 21. Florenz, Castello Vincigliata. Tafel III

Dreigeteilte Truhe mit Stuckdekor und Malerei in den Vierpässen der Front. Der Marzocco und das Wappen der Arte della lana. Ganze Front 1.35 × 0.56.

Florenz, um 1400 (Fassung und Deckel modern).

In den drei über Eck gestellten Vierpässen die drei Szenen: 1. Tarquinius steigt zu Lucrezia ans Bett. 2. Lucrezia ersticht sich in Gegenwart des Brutus und Collatinus. 3. König Tarquinius Superbus und die Tarquinier werden vertrieben. An der Stadtmauer die Aufschrift „Roma".

Die früheste Darstellung der römischen Sage „*μεῖον ἀποθνήσκειν ἢ αἰσχρῶς ζῆν*". Inhaltlich ein Gegenstück zu Nr. 18. Wahrscheinlich nach den Gesta Romanorum (ed. Grässe, Cap. 135, S. 261) oder nach Augustins De civitate dei; sonst nach Livius 2, 1.

**22. 23. München, Antiquar Drey; früher Florenz, Sa Croce.** **Tafel III, VII**

Zwei gotische Truhen, mit flacher Stuckumrahmung der drei Frontfelder, auf denen die Historie von Diana und Actäon dargestellt ist. 1.60 × 0.75.

Florenz, in der Art Spinello Aretinos.

Die Aufschriften lauten: I. a) Come Anteo suonava alla caccia con sua compagnia. b) Come Diana fece diventare cervo Actaeon. c) Come gli compagni di Actaeon andavano cercarlo e non lo potevano trovare.

II. Bei der zweiten Truhe sind Einzelheiten nicht mehr erkennbar. Seitlich Wappen mit drei Kornähren.

**24. Florenz, Bargello, Donatello-Saal; aus Sa Maria nuova.** **Tafel IV**

Gotischer Cassone mit gewölbtem Deckel; auf den Eckbändern Wappen mit der Lilie und dem Marzocco, dazwischen Brustbilder der christlichen Tugenden. Dann Lilienmuster in vergoldetem Stuck. Die Hauptfläche enthält das Bild des Palio-Festes. 2.00 × 0.40.

Florenz, um 1400.

Festzug von Sa Maria del Fiore (rechts) nach dem Baptisterium (links) mit der „Offerta de' Pali". Die Tore des Baptisterium sind weit geöffnet; über diesen ein gotisches dreiteiliges Tabernakel. Großer Festzug zu Pferd und zu Fuß; mächtige Banner flattern. — Über das Tabernakel vgl. Fr. Rupp, Der Inkrustationsstil der romanischen Baukunst in Florenz (Straßburg 1912) S. 85.

**25. 26. London, Victoria-Albert-Museum 1860, 5791 u. 5792.**

Zwei gotische dreigeteilte Truhen, mit Genredarstellungen.

Florenz, um 1400.

I. Links das Morraspiel; in der Mitte ein Jagdzug. Rechts überreicht der Kavalier der auf dem Thron sitzenden Dame den Becher. Inschrift: non muova il cor meo.

II. Der Mann auf der Jagd und als Angler; die Frau daheim am Webstuhl spinnend.

**27. Florenz, Museo Stibbert Nr. 8.**

Gotisches Truhenbild, in fünf Abteilungen, mit der Tobiasgeschichte. 1.36 × 0.37.

Florenz, um 1400.

1. Tobias wird mit Sarah verlobt. 2. Rückkehr des Tobias zu den Eltern. 3. Tobias heilt den kranken Vater. Seitlich rechts und links zwei Ritter.

**28. Berlin, Kunst-Gewerbe-Museum, Inv. 1883, 546; aus Sa Maria nuova stammend.** Tafel IV

Bemalte, fünfgeteilte Truhe mit Eisenbändern, mit eingezogener Front. 1.45 × 0.38.

Florenz, Anfang des XV. Jahrhunderts.

Die Eisenbänder teilen die Front in fünf gleiche Teile. Das erste und vierte Feld zeigt Hermelindekor (Keuschheitssymbol), das zweite und fünfte ein auf einer Achse sich drehendes Lichterrad (Symbol der Wachsamkeit) und flatternde Bänder mit der Aufschrift „tempore". Auf dem Mittelfeld ein mit ähnlichen Bändern umschlungener schwerer Laubkranz, der das heute zerstörte Wappen umgibt. Dies Wappen war auch an den Seiten.

Hier haben wir den häufig wiederkehrenden Typus der sog. „Nonnentruhe", d. h. jener Koffer, welche beim Eintritt des unverheirateten, in einer Lebensrente versicherten Fräuleins in das Kloster von Sa Maria nuova (nicht als sora, sondern als beatella) mitgegeben und nach dem Tode der Besitzerin samt dem Inhalt dann dem Kloster als Geschenk gelassen wurden. Ein ähnliches Stück in London; das beste, mit dem Medici-Wappen, bei A. Figdor-Wien (s. Nr. 29). Ein Exemplar bei Bardini hat die Inschrift: firma fide. Ungewöhnlich ist das dreifache Schloß.

**29. Wien, Sammlung Figdor, früher Florenz, Sa Maria nuova.**

Bemalte Truhe mit Eisenbeschlag, gewölbtem Deckel und dem Mediciwappen. 1.61 × 0.47.

Florenz, um 1400.

Derselbe Typus wie Nr. 28. Auf dem Deckel die sieben Kugeln der Medici, rechts und links der Demant mit der Devise „Semper" und ein rot-weißes Schachbrettmuster. Dasselbe Motiv auf der Front. Seitlich das Medici-Wappen im Kranz. Vgl. Stegmann in „Kunst und Kunsthandwerk", X, Wien 1907, mit Abb.

**30. Florenz, Museo Stibbert, aus Sa Maria nuova.**

Gotische vierteilige Truhe. 1.44 × 0.34.

Florenz, um 1400.

Zwei Felder tragen schwarz-weißen Hermelin, die zwei andern Kronen. Eisenbänder sichern das Ganze. — Derselbe Typus wie Nr. 28 und 29, aber in vier Feldern. Die gradlinige Zahl der Abteilungen ist bei der toskanischen Truhe selten.

**31. Florenz, Palazzo Davanzati.**

Bemalte Sakristeitruhe. 1.50 × 0.47.

Toskana, um 1400.

Auf der Front die Verkündigung mit zwei Heiligen, in der Art der späten Giottoschule.

32. **Paris, J. Spiridon (früher Palazzo Toscanelli-Florenz).** Tafel IV

Truhenfront: Die sieben freien Künste. 1.30×0.44.

Giovanni dal Ponte.

Der in der Mitte thronenden Astrologia, zu deren Füßen Ptolomaeus sitzt, nahen sich auf blumigem Rasen von links Grammatica mit Priscianus, Rhetorica mit Cicero, Dialectica mit Aristoteles, von rechts Musica mit Tubalcain, Geometria mit Pythagoras und Arithmetica mit Euklid. Alle Frauen und Männer werden von nackten Putten bekränzt. Vgl. dazu die folgende Tafel und die von Weisbach, Pesellino, S. 90ff. besprochenen und Pesellino zugeschriebenen Tafeln der Sammlung Wittgenstein-Wien (Kat. Nr. 274, 275). Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 27.

33. **Florenz, Stefano Bardini.** Tafel V

Große Frührenaissance-Truhe mit Pilastern, Ecknischen und erhöhtem Deckel. 1.90×100. In den Nischen nackte Putten mit Schilden. Das Bild allein 1.30×0.45.

Giovanni dal Ponte. Florenz, um 1430.

Die Darstellung sehr ähnlich dem Bilde bei Spiridon-Paris (Nr. 32), aber mit andern Figuren. Die Gestalt ganz links z. B. ist Herakles, von der Fortitudo geführt. — Die Inschrift über dem Architrav zerstört.

Abb. bei W. v. Bode, Hausmöbel der ital. Renaissance, S. 7.

34. **Paris, Musée André Nr. 1053.** Tafel V

Brauttruhe mit fünf Liebespaaren.

Art des Giovanni dal Ponte. Florenz, um 1430.

Im Blumengarten kommen vier Liebespaare, zwei von rechts, zwei von links zur Mitte; gepanzerte Helden mit Helm oder Turban, die Frauen alle in weichen wallenden Gewändern, Goldgrund. Sind es antike Paare, wie sie Petrarca den Carro del trionfo dell' amore umgeben läßt, so kämen Helena und Paris, Theseus und Ariadne, Odysseus und Penelope, Aeneas und Kreusa in Betracht; aus dem Kreis des Mittelalters Tristan und Isolde, Paolo und Francesca, Artus und Ginevra usw. Auf den Eckpfosten auch noch ein Liebespaar. Leider fehlt jede Unterschrift; die Wappen sind nicht mehr erkennbar. Seitlich die Figuren der Wappenhalter.

Die Zuschreibung an Giovanni dal Ponte schlägt Bertaux in dem Katalog des Musée André 1914, S. 150, vor.

35. **Krakau, Museum Czartoryski.** Tafel V

Zwei Liebespaare. 0.76×0.31. Teil einer Truhenfront.

Art des Giovanni dal Ponte. Florenz, um 1430.

Zwei Paare wandeln festlich gekleidet durch einen blühenden Garten zwischen Bäumen. Der Held rechts ist ein Krieger mit goldenem Adlerhelm und Schwert. Von derselben Hand wie Nr. 34.

36. 37. **London, Earl of Crawford (Siena Exhibition 1904 Nr. 16).** Tafel VI

Zwei Bilder mit Thebaisszenen, je 1.62 × 0.47.

Toskana, um 1400. Venturi: Maniera di Lorenzo monaco.

46 Szenen der Einsiedler mit Hieronymus, Benedikt, Makarius, Zosimus, Maria Egyptiaca, Paulus, Antonius, Portianus, Ephraim von Edessa, Paphnutius, Bernhard, Maurus, Placidus, Pachomius u. a. Abhängig vom Fresko im Pisaner Camposanto und literarisch von Domenico Cavalcas Anachoretenleben. Über die Beziehung dieser Thebaisbilder zu Goethes Faust vgl. L. Friedlaender, Deutsche Rundschau, Jan. 1881, und G. Dehio, Goethe-Jahrbuch III, S. 251 ff, auch in den Gesammelten Aufsätzen 1914, S. 221 ff. Vgl. ferner den Katalog der Londoner Siena Exhibition 1904, Nr. 16 (Douglas). Venturi l. c. S. 29.

38. 39. **Florenz, Uffizien Nr. 16.** Tafel VI, VII

Thebaisszenen 2.06 × 0.71.

Toskana, um 1400. Nach Berenson von Pietro Lorenzetti.

Vgl. die Notiz zu Nr. 36/37. — Im Inventar der Medici wird eine hölzerne Tafel von vier Braccien Länge mit Geschichten der Einsiedler in der Wüste „von Fra Giovanni" auf 25 Goldgulden geschätzt. A. Venturi, Storia d. a. it. V, 835 und VII, I, 29, hat Gherardo Starnina als Autor unserer Tafel vorgeschlagen. Das stimmt aber durchaus nicht zu den Arbeiten Starninas, die Schmarsow diesem Meister zuweist. (Wer ist Gherardo Starnina? Abhandl. d. philol.-histor. Klasse des Kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, Band XXIX, N. V. Leipzig 1912.)

40. **Siena, Palazzo pubblico.** Tafel VII

Cofano „per le pissidi dei Governatori".

Siena 1373.

Die beiden Heiligen sind S. Sabino und S. Crescenzio. Vgl. Arte italiana decorativa XII, Tav. 43. Corradi Ricci, Il palazzo pubblico di Siena etc. S. 142, Abb. 134.

Eine zweite Cassa del Camarlingo della Repubblica, im Besitz des sieneser Municipio, war auf der sieneser Mostra 1904 ausgestellt. Vgl. Corr. Ricci l. c. S. 141, Abb. 133. Auf der Vorderseite die Verkündigung, daneben das sieneser Stadtwappen.

41. **Siena, Galleria di belle arti Sala II, Nr. 37 (früher Convento di Monagnese-Siena).**

Allegoria religiosa. 1.20 × 0.60. „Einsatzbild"?

„Maniera di Pietro Lorenzetti", nach dem Katalog. Berenson: P. Lorenzetti.

Sündenfall und Erlösung mit dem Paradies, Kains Brudermord, Christus am Kreuz, Gericht, Hölle, Selige. — Schubring, Pisa (Berühmte Kunststätten Nr. 16) S. 90.

## 42. Rom, Vatican, Pinacoteca Nr. 101.

Zwölfeckiger Desco mit giottesker Malerei. Durchmesser 0.28 cm.

Florenz, um 1360.

Drei Szenen aus dem Leben des hlg. Barnabas: 1) Barnabas vor dem Praetor. 2) Barnabas, von den Schächern ergriffen. 3) Barnabas ins Feuer gestoßen.

Dies ist der früheste Desco, der erhalten ist; die Malerei ist jedenfalls toscanisch.

## 43. Pistoia, Ospedale del Ceppo. Tafel VII

Bemaltes Bett, datiert.

Florentinisch, 1337.

Am Superiore die Madonna als Halbfigur; ein Heiliger in ganzer Figur rechts neben ihr. Am Postergale kniet der Stifter des Bettes vor der Madonna. Breite Inschriftbänder auf beiden Bildern mit dem Votivspruch und dem Datum 1337.

Dieses im Todesjahr Giottos gestiftete und bemalte Bett gibt einen Anhalt für die bemalten Möbel des frühen Trecento, die sonst nicht erhalten und nur auf den Bildern zu finden sind.

## II. Quattrocento. Erste Hälfte.

### A. Plastisch verzierte Truhen in Florenz und Siena.

**44. Berlin, Kunst-Gewerbe-Museum 1877, 327.**

Truhenwand mit Stuckdekor. 1.70 × 0.44.

Florenz, um 1430.

In der Mitte die vier Tugenden Prudentia, Justitia, Fortitudo, Temperantia. Dann Kandelaber mit Wappen. Seitlich links und rechts ein kämpfender Kentaur und Lapithe und ein Mann mit dem Füllhorn.

Dieselbe Darstellung findet sich noch zweimal im Victoria-Albert-Museum, ferner in Paris (Musée des arts décoratifs) und im Museo dell' arte industriale in Rom. S. auch Nr. 45.

**45. Florenz, Palazzo Davanzati.**

Truhe mit Stuckreliefs. 1.70 × 0.44.

Florenz, um 1430.

Die vier Tugenden Temperantia, Justizia, Fortitudo und Prudentia, zwischen Kandelabern mit Wappen. Seitlich Kentauren und Nymphen. Ähnliche Truhenfronten im Victoria-Albert-Museum, im Berliner Kunstgewerbemuseum, in Rom, museo dell' arte industriale, und im Musée des arts décoratifs in Paris. S. N 44.

**46. Paris, Musée des arts décoratifs N 81.** Tafel VIII

Geschnitzte Truhe mit den sieben Tugenden. 1.77 × 0.66.

Florenz, um 1440, Richtung Ghibertis.

Unter gotischen Dreipässen stehen, zum Teil paarweis gegeneinander, die Klugheit, Tapferkeit, Liebe, Glaube, Hoffnung, Gerechtigkeit und Mäßigkeit; seitlich an Kandelabern die Wappen. An den vier Füßen geflügelte Cherubim mit flatternden Bändern.

**47. Paris, Louvre, Salle de la Colonnade, früher Sammlung Spitzer.**

Kuchenschachtel mit bemaltem Deckel.

Florenz 1421.

Auf dem Deckel die bekleidete Frau Venus auf Wolken; neben ihr zwei nackte fliegende Liebesgötter, der Göttin Bogen und Pfeile reichend. Unten auf der Wiese drei musizierende

Mädchen. Inschrift: „Chi vuol vivere felice, guardi costei che gli sugieto amor e gli altri dei MCCCCXXI"; und: „Onesta na bella donna; un puro amor vuol fede". Eine ähnliche Schachtel bei A. Figdor-Wien, s. Nr. 48. — Unser Spruch dürfte von der Amme (balia) der Braut stammen, die mit dieser Schachtel ihr Hochzeitsgeschenk darbringt.

48. 49. 50. **Wien, Sammlung A. Figdor.** **Tafel VIII**

Bemalte Brautschachtel. Durchmesser 0.28; Höhe 0.12 cm.
Florenz, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Schachtel zeigt am Zylinder das Wappen der Braut und Tanzszenen der Kavaliere und Edelfräulein. Auf dem Deckel hält ein nackter geflügelter Amor das Wappen auf dem Schild im Mittelfeld, das ein derber Strick umzieht. Derselbe Strick schließt den äußeren Rand ab. Auf dem Deckel des Bodens ist die Zentifolie gemalt. Inschrift zerstört.

51. **Rom, Museo dell' arte industriale Nr. 13. Geschenk des Fürsten Stroganoff.** **Tafel IX**

Große gotische Truhe mit gewölbtem Deckel, vergoldet, in Pastiglia. 1.84 × 0.52.
Siena, um 1430, in der Art Giovanni Turinis.

An der Front drei allegorische Figuren in Vierpässen in Hochrelief geschnitzt und dann mit Stuck überzogen; die ganze Fläche vergoldet. Rechts und links zwei gotische Tabernakel mit Wappenputten. Auch seitlich Vierpässe mit Wappen. Die fünf ausgeschnittenen Fußbretter sind ebenfalls mit Stuckdekor überzogen. Die Figuren stellen vielleicht die Grammatik, Rhetorik, Dialektik dar. Vgl. Nr. 55.

52. **Paris, Musée André Nr. 921.**

Truhe mit vergoldetem Stucco und Carta pesta; dreigeteilte Front. 1.66 × 0.42.
Siena, um 1430. Katalog: „Florence XV siècle".

Auf vier schmalen Bogenfeldern die Wappen, darunter das schwarz-weiße Stadtwappen Sienas; auf den drei dazwischen liegenden Hauptfeldern sitzende Tugenden, wahrscheinlich Grammatik, Rhetorik, Dialektik. Der gewölbte Deckel auch dreiteilig, mit Achtpässen und Wappen.

Eine verwandte Truhenfront bei Baron Lazzaroni-Paris (Nr. 53).

53. **Paris, Baron Lazzaroni.**

Cassonefront mit vergoldetem Dekor in Stuck und Carta pesta 1.67 × 0.42.
Siena, um 1430.

Dreigeteilte Front; zwischen den quadratischen Hauptfeldern schmalere Felder mit Wappenpagen. Auf den Hauptfeldern sind Frauen, die über Männer triumphieren, dargestellt z. B. Campaspe auf Aristoteles reitend. Im Stil übereinstimmend mit dem Cassone des Musée André (Nr. 52).

54. **Florenz, Museo Stibbert Nr. 912.**

Dreiteilige gotische Truhe mit vergoldeten Stuckreliefs 1.66 × 0.45; jedes Relief 0.41 × 0.28.

Siena, um 1430, Richtung Giovanni Turinis.

Auf den drei Feldern: 1. Aristoteles, von Campaspe geritten. 2. Diana und Actaeon. 3. Salomo opfert auf Drängen seines Weibes den heidnischen Göttern. Umschriften in gotischen Majuskeln: SENZA HONESTA PERDUTA È LA BELLEZZA; ET SENZA AMOR NON ALMAI GENTIL ESSA SENZA NON EST. SENZA AMOR NON FIDUCIA ...

55. **Neapel, Principe Fondi. Vendita Rom 1895 Nr. 196.**

Gotische Truhe, dreiteilig, gewölbter Deckel. 1.72 × 0.63.

Siena, um 1430. Richtung Giovanni Turinis.

In den drei Vierpässen der Front die drei sitzenden Gestalten von Christus, Maria und Johannes. Sehr ähnlich der Truhe im Museo dell' arte industriale in Rom. (Vgl. Nr. 51.)

56. **London, Victoria-Albert-Museum 1869, 21.** Tafel IX

Truhe mit flachem, bemaltem Stuckrelief: Hochzeitszug. 60 × 14½.

Florenz, um 1430.

Links die Einsegnung des Paares durch den Vater der Braut; bei dieser stehen drei Frauen, bei dem Bräutigam zwei Freunde. Es folgen zwei Posaunisten, ein Mandolinenspieler und dann der Zug der Geschenke bringenden Freunde. Der vorderste, der allein ein Barett trägt, hat auf dem Ärmel das Wappen der gefesselten Dogge. Der letzte Mann im Zug scheint eine Krone zu bringen. 17 Figuren. Goldgrund.

Schiaparelli, la casa fiorentina S. 266, Fig. 161. Ein ähnliches Stück, gleichfalls im Victoria-Albert-Museum, mit 18 Figuren, bildet W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Ren., S. 5, Abb. 3, ab.

57. **München, National-Museum, Ital. Saal 23, Nr. 5.**

Truhenfront mit bemaltem Stuckrelief. 1.70 × 0.56.

Florenz, um 1430.

In der Mitte die Verlobung; rechts und links zwei Reiter mit Wappen. Sehr ähnlich der vorigen Nummer.

58. **Berlin, Kunst-Gewerbe-Museum, Inv. 80, 924.** Tafel IX

Truhenwand mit vergoldetem Stuckdekor. 1.65 × 0.39.

Toscana, um 1430, wahrscheinlich Lucca.

Breite Bänder mit Baum- und Wappendekor teilen die Front in drei gleiche liegende Rechtecke. Auf den beiden äußeren Feldern das eingezäunte Gehege eines paradeisos

mit Granatbäumen, in dem ein angekettetes Wiesel (ermellino) umherirrt, auf das ein Adler eben herabstoßen will. Das Mittelfeld zeigt einen angeketteten Hund im gleichen Gehege. — Zweifellos liegt hier ein Vorbild im Gewebe aus dem Orient vor, wo ja der Kampf zwischen Vogel und Vierfüßler besonders häufig dargestellt ist. Symbolisch ist hier natürlich der Angriff des Mannes auf die Frau und die Fesselung des Gatten gemeint. Beispiele für italienische Seidenmuster dieser Art (gefesselte Hunde usw.) bei O. v. Falke, Kgesch. d. Seidenweberei II, Abb. 439 u. 472.

### 59. Florenz, Antiquar Salvadori.

Dreiteilige Truhenfront in vergoldeter Pastiglia; jedes Feld 0.42 × 0.25.
Lucca, um 1430.

In dem Mittelstück zwei Leoparden an einem Brunnen; rechts und links Wappen.

### 60. Siena, Antiquar Mazzoni.

Gotische Truhe in Pastiglia dorata, policromato. 1.63 × 0.63.
Siena, um 1430.

Die ganz flache Front ganz mit Eichlaubdekor bedeckt, durch dessen Fülle sich ein festes Band (Fluß?) schlängelt. Die Umrahmung zeigt einen von einem schmalen Band umwundenen Stab. Seitlich Adler im Vierpaß. Der Untersatz modern.

### 61. Rom, Antiquar Simonetti, früher Palazzo Odescalchi, Siena.

Truhenfront mit Stuckrelief. 1.25 × 0.48.
Siena, um 1430.

Brautzug; seitlich zwei Pagen mit Wappenschildern.

### 62. Mailand, Castello Sforcesco Nr. 4053.

Truhenfront in Stucco dorato. 1.75 × 0.57.
Florenz, um 1440.

Der Dekor mit dem Muster des Melarancio; zwei Wappen in den Zweigen. Identisch mit einem Truhenbrette im berliner Kunstgewerbemuseum; Abbildung bei Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, S. 4, Abb. 2. Vgl. auch Schiaparelli l. c. S. 261, Fig. 160.

### 63. Wien, Sammlung A. Figdor. Tafel X

Truhenfront mit vergoldetem Stuckrelief. 1.78 × 0.50.
Siena, um 1440.

Zwei schwergepanzerte Reiterpaare im Turniergefecht, ein drittes reitet heran. Zerbrochene Lanzen liegen am Boden. Seitlich Wappenhalter. Geritzter Grund.

### 64. Budapest, Sammlung Behr.

Stucktruhenfront. 1.58 × 0.53.

Siena, Anfang XV. Jahrhundert.

Das Relief zeigt einen Brautzug mit Reitern, Fanfarenbläsern und Torarchitektur; rechts und links zwei Schildhalter. Verwandt dem Truhenbrett bei Dr. A. Figdor-Wien, Nr. 63.

### 65. Paris, Baron Lazzaroni.

Truhenfront, in Stucco und Carta pesta. 1.65 × 0.42.

Siena, um 1430.

Reiter, Zelte, Wappenhalter. Verwandt den beiden vorangehenden Nummern.

### 66. Florenz, Stefano Bardini.

Truhe mit zwei, durch einen Baum geteilten Stuckreliefs, Geburtsszenen. 1.40 × 0.41.

Florenz (?), um 1440.

Links das Herdfeuer, drei Frauen daran beschäftigt. Rechts ist das Kind geboren und wird besorgt, die Wöchnerin bekommt ihr Süppchen, rechts steht die Balia. Seitlich rechts und links Sphinxe.

### 67. Florenz, Antiquar Salvadori.

Zweiteilige Truhenfront mit bemalten Stuckreliefs des Salomourteils. 1.69 × 0.36.

Florenz, um 1440 (?). Viellleicht umbrisch.

Links Salomos Vorladung der beiden Mütter; rechts die Entscheidung durch die echte Mutter.

### 68. Roma, Esposizione di mobili antichi 1885 Nr. 6, dann Vendita Simonetti 1893 Nr. 659.

Truhe mit Reliefs und Pastiglia dorata. 1.91 × 0.46.

Florenz, um 1450.

Front: In der Mitte Salomos Urteil. Von links zieht der Zug der Braut heran, von rechts der des Bräutigams. Aufschriften: con fede (beim Mann) und inclita virtus (bei der Braut).

### 69. Berlin, Kunst-Gewerbe-Museum, früher Florenz, Privatbesitz. Tafel X

Truhe mit dem Parisurteil in Stuckrelief. 1.68 × 0.46.

Florenz, um 1470, in der Art Pollaiuolos.

Zwei reichverzierte Kandelaber, mit Wappen und Puttenköpfen, teilen die Fläche in drei Teile. In der Mitte Paris sitzend, der Göttin Venus den Apfel überreichend; Hera und

Athena hinter Venus. Links ein männlicher nackter Genius (Hermes?) mit Fruchthörnern; rechts eine halbnackte Frau (Thetis?), ihren Sohn (Achill?) badend. Schwere Fruchtkränze hängen an den Ecken herab.

Der „Hermes" nach einem Mantegna zugeschriebenen Stich. Abbildung bei W. v. Bode, Italienische Hausmöbel der Renaissance, S. 6.

### 70. Bracciano, Kastell Orsini.

Truhe in Stuckdekor mit dem Parisurteil. 1.68 × 0.46.

Florenz, um 1470, in der Art Pollaiuolos.

Das Parisurteil in der Mitte, links der Mann mit dem Füllhorn, rechts die das Kind badende Frau (Thetis und Achill?). Fast dieselbe Truhe im Kunstgewerbemuseum Berlin (Nr. 69).

### 71. Florenz, Stefano Bardini. Tafel X

Truhe mit Flachrelief in bemaltem Stucco; stark abgerieben.

Florenz, um 1470.

Bacchischer Zug. Silen auf dem Esel, Satyrn und Maenaden mit Rebenranken. Rechts steht der nackte Hermes mit dem Füllhorn. Die Figur rechts kommt auch auf der berliner Truhe mit dem Parisurteil, Nr. 69, vor.

### 72. Florenz, Stefano Bardini.

Intarsiatruhe mit Puttenzug. 1.50 × 0.37. Sehr zerstört.

Florenz, um 1470.

Voran der Schellenträger und Posaunist; dann zwei Putti vor dem Carro, der mit Lorbeer geschmückt ist. Hier kutschiert Amor, ein anderer Liebesgott sitzt hinten auf; die letzten drei Amorini tanzen.

### 73. Florenz, Stefano Bardini. Tafel XI

Truhenfront mit Intarsia (ungeteilt). 1.62 × 0.48.

Florenz, um 1470.

Reicher Blumengrund in Streudekor mit Perlhühnern und Pfauen in der Mitte. Rechts und links die beiden großen Wappen, um die sich Blumenhörner mit üppigen Sträußen legen. Links der steigende Marzocco (Gianfigliazzi?), rechts ein Männerkopf, über ihm Mond und Stern (Andrei?). Seltenes Beispiel der frühen Intarsia, die noch keine Architekturprospekte gibt.

### 74. Florenz, Stefano Bardini (Torre del Gallo).

Intarsiatruhe. 1.51 × 43.

Florenz, um 1480.

Ein Architekturprospekt, ähnlich dem der Truhe beim Fürsten Liechtenstein, die Bode, Ital. Hausmöbel usw., S. 7, Abb. 6, abbildet. In der Mitte ein Rusticapalast, rechts und links leichtere Paläste.

Ein verwandtes Stück besitzt Dr. Ed. Simon-Berlin.

75. **Florenz, Palazzo Davanzati, früher Lucca, Palazzo Guinigi. (Esposizione Lucca 1893.)** Tafel XI

Hoher, stark profilierter Cassone mit dachförmig steil ansteigendem Deckel. Sphinxe mit den Wappen der Guinigi an den Ecken. 1.68 × 0.36.

Lucca, um 1480, in der Art Matteo Civitalis.

Das stark heraustretende Stuckrelief der Mitte stellt den Raub der Proserpina dar. Pluto raubt die Schöne aus der Schar der Gefährtinnen, die am Anapos tanzen; Amoretten an dem Wagen des Unterweltfürsten, die das Gelingen des Raubes feiern. Gegenstück zur folgenden Nummer (Nr.76).

76. **Florenz, Stefano Bardini, früher Lucca, Palazzo Guinigi.** Tafel XI

Hoher, stark profilierter Cassone mit dachförmig ansteigendem Deckel. Sphinxe an den Seiten. 1.68 × 0.36.

Lucca, um 1480, in der Art Matteo Civitalis.

Demeter, die Mutter Proserpinas, eine Fackel in der Hand, kommt auf dem Drachenwagen mit der wiedergefundenen Tochter zur Oberwelt, zu den Kentauren und Waldmenschen ihrer Heimat zurück. Das Gegenstück zur vorigen Nummer; dort der Raub, hier die Rückkehr des Mädchens. — Eine moderne Wiederholung in Berlin, Sammlg. v. Kaufmann.

77. **London, Victoria-Albert-Museum 1861, 7613.** Tafel XI

Dreiteilige Truhenfront mit vergoldetem Stuckdekor und 3 achteckigen Terrakottareliefs mit Bleiglasur aus der Adamgeschichte. 1.65 × 0.55.

Florentiner Meister, um 1440.

Die Szenen stellen dar: 1. Adam und Eva nach dem Sündenfall, von Gott getadelt. 2. Vertreibung aus dem Paradies. 3. Adam mit der Hacke, Eva mit der Spindel. An den Ecken die breiten Wappenschilde.

Gegenstück zu einer verlorenen, vorangehenden Truhe, wo die Erschaffung Adams, Erschaffung Evas und der Sündenfall dargestellt waren. Das mittlere dieser Reliefs mit der Erschaffung Evas ist vermutlich in Florenz im Museo dell' opera, ein vom Principe Corsini gestiftetes Stück.

Dies ist der einzige Fall, in dem Terrakottareliefs mit der Holzwand verbunden sind. Von Cornelius wird die Autorschaft Quercias abgelehnt; Bode schreibt die Reliefs dem sog. Meister der Pellegrini-Kapelle zu, wenn auch der Zusammenhang mit Quercia nicht geleugnet wird. W. v. Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas, Tafel 27c., Text S. 8. Cornelius, Jacopo della Quercia, Abb. 38 und S. 169.

## B. Bemalte Cassoni und Deschi. Florenz 1425 bis 1465.

78. **Newyork, Historical Society, Coll. Bryan; früher Sammlung Artaud de Montor, Paris (Kat. von 1843 pl. 48).** **Tafel XII**

Desco da parto. Geburt eines Kindes. 0.59 Durchmesser.
Florenz 1428.

Schreinerarchitektur im Stil Spinello Aretinos. In der Mitte das große Bett mit der schmausenden Wöchnerin; dahinter drei Mägde mit Speisen. Drei andere besorgen das Kind, die eine spielt ihm auf der Harfe vor. Zwei Gratulantinnen nahen, hinter ihnen Pagen mit Geschenken. Eine Alte im Oberstock. Ausblick auf Berge, Hafen und Schiffe. Inschrift: Questo si fe a Di XXV daprile nel Mille Quattrocento ventotto.

Rückseite: ein Kind im Orangenhain. Umschrift: Faccia Iddio sana oggi donna che figlia e padri loro . . . a loro . . . sia senza noia o richdia i sono un bambolin gesu dimoro fo la piscia d'arjento e d'oro. Das Kind pißt. Zwei Wappen.

W. Rankin (Burlington Magazine, Okt. 1907) erinnert an die Fresken im Dom von Prato, deren Autor er „Starina" nennt. Starnina hat aber mit unserer Tafel nichts zu tun, ebensowenig mit den Fresken in Prato, die von Andrea di Giusto stammen; er ist außerdem schon 1408 gestorben.

79. **Florenz, Stefano Bardini (Katalog 1902, Nr. 701, Pl. 111).** **Tafel XII**

Desco da parto, zwölfeckig, mit einer Geburtsszene. Durchmesser 0.54.
Florentinisch, um 1420.

Schreinerarchitektur der Giottoschule. Starke Aufsicht. Von links tritt die Gratulantin ein, hinter ihr ein Diener mit Geschenken. Vier Frauen sind um den Neonato beschäftigt. Die Wöchnerin sitzt nackt im Bett und ißt ihr Süppchen. Eine Frau steigt rechts die Treppe hinauf. Vorn rechts ein Mann (Arzt?) mit der (Urin-?) Flasche.

80. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 58c.** **Tafel XII**

Desco da parto, Durchmesser 0.56. Gratulation bei einer Wöchnerin.
Masaccio.

Die genaue Beschreibung im berliner Katalog. Bocchi-Cinelli und Baldinucci II, S. 296 erwähnen einen Desco Masaccios in der Casa Valori, Florenz. — Rückseite ein nackter, mit einem Hund spielender Knabe. In Florenz wurde dies Bild genannt: Festa di Sant' Anna sotto le loggie di S. Michele di Firenze.

81. **Florenz, Stef. Bardini (Katalog 1902 Nr. 702, Pl. 111).** **Tafel XII**

Desco da parto, 14eckig. Durchmesser 0.57.
In der Art Masaccios.

Geburtsszene. Monumentale hohe Architektur, die klug das Format des Tablettes ausnutzt. Auch das Bett groß und mächtig. Von rechts kommt die Nachbarin heran, links wärmen die Dienerinnen die Windeln am Kamin, vorn wird der Kleine gebadet. Durchblick auf den Hof und ins Freie.

### 82. Philadelphia, J. G. Johnson Nr. 20.

Teil einer Truhenfront. $26^1/_2 \times 17$ in.

Andrea di Giusto (nach Berenson).

Große Tempelhalle mit Apsis, in der eine Säule mit einem nackten Gott (Amor?) steht. Zwei Medaillons zeigen Darstellungen von Demeter und Herakles. Vor der Säule kniet ein junges Weib. Draußen rechts ein Jüngling und ein Mädchen, links (im Garten) ein Mann, eine Frau und zwei kleine Mädchen.

Eine Deutung ist im Katalog B. Berensons (1913) nicht gegeben. Es handelt sich vielleicht um Medea, die Kreusa weichen muß und Jason verwünscht. Diese Szene ist sonst freilich in der Renaissance nicht dargestellt worden; erst in Rembrandts Radierungen kommt sie vor.

### 83. Florenz, Bargello, Sammlung Carrand.

Desco da parto, zwölfeckig. Durchmesser 0.58. Geburt Marias.

Florenz, um 1430.

Die Geburt Marias in der üblichen Art.

### 84. Florenz, Bargello, Sammlung Carrand.

Desco, achteckig. Durchmesser 0.59.

Florenz, um 1430.

Auf der Vorderseite ein Schachspielbrett; auf der Rückseite das Wappen der Familie Toro.

### 85. Florenz, Uffizien. Tafel XIII

Desco, mit dem Civettaspiel. Tondo. Durchmesser 0.57.

Florenz, um 1430.

Ein Platz vor einem florentiner Stadttor (porta S. Niccolò?). Links ein stämmiger Rusticapalast, an dessen Fenstern nägelbeschlagene Laden glänzen. Rechts ein hoher gotischer Bau. Drei Jünglinge spielen das „Backpfeifenspiel", sechs Zuschauer stehen zur Seite; vorn zwei mit dem Hund spielende Kinder. Durchblick auf die Landschaft durch das Tor. Fanfani nennt la civetta „una specie di ballo greco". — Schiaparelli l. c. S. 27.

### 86. Paris, Sammlung Martin Le Roy.

Desco.

Florenz, um 1430.

Herren und Damen im Garten lustwandelnd. Wappen der Sangiugni und Michelozzi. Vgl. den Katalog der Sammlung Martin Le Roy, Band I.

## 87. Paris, Musée André Nr. 1047. Tafel XII

Desco da parto, achteckig. Durchmesser 0.65.

Florenz, um 1440.

Die Darstellung ist der Masaccios auf dem berliner Desco verwandt, aber freier und zierlicher. Es gratulieren zwei Kavaliere, denen vier Pagen folgen.

Der Katalog Bertaux' weist den Desco Pesellino zu; L. Venturi (Arte, Januar 1914) sieht hier die Richtung Masolinos. So auch E. Müntz in Les plateaux d'accouchement, Monuments Piot I, S. 221.

## 88. 89. Florenz, Museo nazionale, Sammlung Carrand und Paris, Sammlung Martin Le Roy. Tafel XIII

Desco mit dem Urteil des Paris. Durchmesser 0.70. Das Pariser Stück hat die Wappen der Dragomanni und Cambi auf der Rückseite.

Florenz, um 1430. Zanobi Strozzi (?). Schiaparelli: Nachf. Fra Angelicos.

Den drei Göttinnen Aphrodite, Hera und Athena, die oben links im Wald sitzen, wirft Eris den Apfel mit der Aufschrift *τῇ καλλίστῃ* zu; sie streiten. Rechts Paris mit seiner Herde. Unten an der Quelle überreicht Paris der Aphrodite, deren Gewand am Hals ausgeschnitten ist, die goldene Frucht. Reiche Zaddeltracht, Federdiademe auf den Häuptern der Göttinnen. Links ein Brünnchen mit spielenden Kindern.

Zan. Strozzi wird von Baldinucci als Cassonemaler genannt. Die beiden Deschi zeigen nur geringe Unterschiede.

Abbildung des Pariser Stückes im Katalog der Sammlung Martin Le Roy, Band V, Nr. 6, desjenigen im Bargello bei Weisbach, Pesellino, S. 20. G. Migeon in Les arts, Nov. 1902, S. 7; Rodocanachi, la femme italienne S. 188. Nach Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 214 ist das Bild bolognesisch.

## 90. 91. Florenz, Conte Serristori. Tafel XIII

Desco mit der Gerechtigkeit Traians und Rückseite. Durchmesser 0,71.

Florenz um 1440.

Aus dem Stadttor reitet Kaiser Traian, von Kriegern begleitet. Ein Weib fällt dem Pferd in die Zügel, kniet vor dem Kaiser und fleht um Gerechtigkeit. Denn eben hat der Kronprinz den Sohn der Witwe überritten und getötet, in Gegenwart der die Hände ringenden Mutter. — Der Urteilsspruch selbst ist nicht dargestellt, wohl aber (oben links) seine Folge. Der Prinz wird vom Kaiser zum Adoptivsohn der Klagenden erklärt; sie führt den Begnadigten in ihre bescheidene Hütte. — Rückseite: Der nackte, mit einem flatternden Mäntelchen bekleidete Amor schlägt Tamburin und spielt die Flöte.

Die Traianlegende nach dem Novellino Nr. 56 oder Dante Purgat. X, 70—96. — Dies ist die früheste mir bekannte Darstellung der Traianlegende in der Renaissance. Sie kehrt häufig in Oberitalien wieder; vgl. Nr. 576 und öfter. Auch eine Skulptur am Dogenpalast in Venedig aus dem frühen Quattrocento ist zu erwähnen.

Gaston Paris, Mélanges publiés par l'école des hautes études, Paris 1878 über die Traianlegende. Giac. Boni, Nuova antologia Nov. 1906. Bernath, Kunstchronik 6. Nov. 1914.

92. **Richmond, Sammlung Fred. Cook.**

Desco, zwölfeckig, mit dem Raub der Helena. Durchmesser 0.58.

Florentinisch, um 1440. Richtung Zanobi Strozzis.

Links der Tempel der Venus, davor die Gespielinnen Helenas; rechts der Raub und das Schiff. Von demselben Maler, der die Deschi der Sammlung Carrand in Florenz und Martin Le Roy in Paris mit dem Urteil des Paris gemalt hat (Kal. Nr. 88 u. 89).

Vgl. Herbert Cook und Borenius, Catalogue of the paintings at Doughty House Richmond I., Nr. 18 und R. Fry im Burl. Mag. 1910, 126: „A purely florentine painter of the same group as Pesellino."

93. **Wien, Sammlung A. Figdor.** Tafel XIV

Desco, zwölfeckig. Liebesszenen am Brunnen. Durchmesser 0.54.

Florentinisch, um 1440.

Am Brunnen, dessen Grundform dem alten Taufbecken im Baptisterium von Florenz ähnelt, stehen zwei Paare im Gespräch und necken sich; zwei weitere küssen und umarmen sich. Vorn tanzt eine Dame mit zwei Kavalieren fröhlich über den Wiesenteppich zum Harfenspiel.

94. **London, E. Burne Jones. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 154.** Tafel XIV

Desco. Actaeon und Diana. Zwölfseitig. Durchmesser 23 in.

Florenz, um 1440.

In dem im Walde stehenden sechseckigen Bassin baden Diana und sieben Gefährtinnen. Von rechts tritt staunend und zaghaft Actaeon heran, den Bogen in der Linken, der Hund gehorsam neben ihm. Links ist Actaeon in den Hirsch verwandelt; er wird vom Hunde angesprungen. Ovid, Met. III, 138 ff. Abbildung bei Reinach, Repert. de Peint. I, 631.

95. **Lyon, Sammlung Aynard. Vente 1913 Nr. 35. Früher Sammlung Triqueti.**

Desco, achteckig. Durchmesser 0.29.

Florenz, um 1440. „Fra Angelico."

Madonna mit vier Engeln, thronend; vor ihr der Stifter kniend, der von S. Pietro empfohlen wird. Daneben S. Paolo und S. Giorgio.

96. **München, Antiquar Boehler, früher London Ch. Butler, Katal. 1911, Nr. 65.** **Tafel XV**

Dreiteilige Truhenfront mit spätgotischer Bandumrankung in Stucco. Wappen der Strozzi und Rondinelli. 1.16×0.42. Aus Palazzo Strozzi in Florenz.

Florenz, um 1430.

1. Links ein gotischer Palast mit offener Halle unten, im Stil der Giottoschule. Hier nimmt ein Jüngling Abschied von den Seinen; daneben eine Szene im Schlafzimmer der Frau, deren Bett im Hintergrund sichtbar. Die Amme wartet vor der Tür. Die Frau redet lebhaft auf den Mann ein. 2. Vor Zelten eine Gruppe von Kavalieren und Rittern, die Pagen rechts tragen das Strozziwappen. Der oben genannte Mann überreicht dem vor ihm knienden Jüngling einen Ring. 3. Kampf im Palast. — Seitlich zwei allegorische Frauen, Gloria und Abundantia.

1396 heiratete Simone Strozzi die Andreina di Neri Rondinelli; der 1397 geborene Sohn Matteo wird der Gatte der Alessandra Macinghi (Heirat 1422). Da 1434 Palla und Matteo Strozzi vertrieben wurden, wird dieses Bild früher anzusetzen sein.

97. **Krakau, Czartoryski-Museum.** **Tafel XIV**

Truhenfront mit einer Ritternovelle. 1.10×0.28.

Florentinisch, um 1430.

1. Ein Zeltlager, davor ein Speisezelt; fünf Männer tafeln, fünf andere stehen am Tisch. Eine seltsame Speise (?) wird überreicht, der Herr des Hauses ißt; keiner der andern ißt. 2. Ein Jüngling liegt ermordet vor den Zelten. Die Soldaten stürzen aus den Zelten. 3. Der Herr reitet aus dem Lager heim und begrüßt die Dame (seine Frau?) in der Burg.

Vielleicht ist die in den Gesta Romanorum erzählte Geschichte gemeint, wo der Sohn eines Kaisers mit seiner Stiefmutter Ehebruch trieb, während sein Vater im Feld lag. Dieser erfährt davon und läßt den Sohn töten. — Wohl von derselben Hand wie Nr. 96.

---

98. **Wien, Graf Lanckoronski.** **Tafel XV**

Georgs Kampf mit dem Drachen. 0.73×0.57. Cornicebild.

Paolo Uccello.

Links die mächtige Felshöhle bei Silena, aus der das geflügelte Drachenscheusal — draco pestifer — eben herausfährt. Der junge Georg sprengt, gepanzert, von rechts aus dem Wald heran und trifft mit dem langen Speer das Auge des Untiers. „Lanceam fortiter vibrans ipsum graviter vulneravit." Die überaus feine und zierliche Prinzessin Margarete steht links und fesselt den Drachen mit ihrem Gürtel. Legenda aurea ed. Grässe, S. 259ff. Georg ist, wie Perseus, der Befreier der Jungfrau aus der Enge väterlicher Strenge und Obhut.

Venturi (VII, I, S. 340) schreibt das Bild, ebenso wie das Georgsbild in Paris im Musée André und die „Jagd" in Oxford dem Meister des berliner Tondo mit der Anbetung der Könige zu.

99. **Paris, Musée André Nr. 1038, früher Bardini, Vente 1902 Nr. 359, Pl. 61.** **Tafel XVI**

Georgs Kampf mit dem Drachen. 0.90 × 0.52.

Schule Paolo Uccellos.

Rechts die Höhle des Untiers, auf das Georg eben zustößt. Seine Lanze fährt dem hochaufgerichteten Ungeheuer, das wie ein gotisches Ornament gezeichnet ist, durch Rachen und Hals. Links die feine zierliche Prinzessin, um Sieg flehend. Ein sauber bestellter und bepflanzter Garten breitet sich vor den Toren Silenas. Hinten auf dem Weg der zitternde König Sevio und seine Gattin.

A. Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 340 weist auch dies Bild dem Meister des Berliner Tondos mit der Anbetung der Könige zu. Lionello Venturi (Arte 1914, S. 64) glaubt hier Paolo Uccello zu erkennen, wegen der koloristischen Übereinstimmung mit der Predelle Uccellos in Urbino. So auch der Aufsatz in Les arts 1914, Février S. 2.

W. Weisbach, Pesellino, S. 25 und 26, weist auf d'Ancona, Origini del teatro ital. I, 231, hin, wo erzählt wird, daß in der Täuferprozession am 24. Juni 1439 in Florenz Georg und der Drache vorgekommen seien.

100. **Wien, Graf Lanckoronski.** **Taf. XVII**

Caesars Kampf gegen die Gallier. 1.51 × 0.42.

Paolo Uccello.

Aus der Felsschlucht links kommen die römischen Ritter auf Schimmeln und Rappen. Vor ihnen Caesar schon im Kampf; hinter ihm flattert die hohe rotgoldene Standarte mit SPQR. Vor ihm ein Bogenschütze und ein Hund. Von vorn und hinten sprengt mit Caesar ein zweiter und dritter Reiter gegen den feindlichen Reiter. Dieser reitet ebenfalls einen Rappen (sein Kopf vor dem Baumstamm). Der Anführer der Gallier reitet weiter rechts neben der Fahne mit dem Gallo; deren Stange bricht eben um. Sein Helm trägt ebenfalls den Hahn. Inzwischen sind die Römer dem Feind in den Rücken gefallen, brechen von rechts aus dem Engpaß auch noch hervor und fordern neue Gallier zum Zweikampf. Der eine derselben stürzt eben vom Pferd, vom Pfeil des Bogenschützen rechts getroffen; sein Nachbar ist schon mit dem Pferd gesunken, nur ein dritter (dessen Helm wieder den Gallo zeigt und der eine Krone trägt) holt zum Stoß aus. In dem entsetzlichen Gewirr gestürzter Pferde und Menschen, zersplitterter Lanzen und verlorener Schilde unterscheidet man mehrfach nackte Männer, die nur mit der Keule bewaffnet sind. Bei der Fahne rechts erscheint Caesar zum zweiten Mal auf dem Schimmel, zum Kampf gegen den feindlichen Fürsten ausholend. Dazu vielfache Nebenszenen im Hintergrund, wo auf den Schildern das SPQR häufig wiederkehrt. Eine Gruppe von römischen Fußsoldaten steht auf dem Hügel hinter der Gallofahne. Zweikampf von Infanteristen, die mit den Schwertern aufeinander losgehen, links von diesem Hügel. Einzelne über das Feld hinjagende Reiter links, ganz rechts oben noch eine ganze römische Reserveschwadron. Auf dem hellbraunen Pferd, das hinter dem stehenden, nackten Keulenmann vorn (über dem am Boden kauernden) in die Tiefe sprengt, sitzt eine Dogge. Keine Architektur. — Es handelt sich entweder um die Schlacht bei Bibracte (Autun)

im Jahr 58a., wo die Helvetier geschlagen wurden, oder um den Kampf bei Alesia (nahe Dijon) im Jahr 52, wo Vercingetorix geschlagen wurde. Freilich findet sich nirgends der Name Caesar; es kann also auch die Gallierschlacht Livius V, 36—38 gemeint sein.

Die Wucht dieses Kampfes ist so glaubhaft dargestellt, wie es sonst niemals gelang. Den Pferden und Hunden teilt sich die wilde Erregung mit. Man stelle sich das Getöse der aufeinander prallenden Schilde, Panzer, Lanzen, das Wiehern der Pferde, das Bellen der Hunde, die Schlachtrufe der Streiter, die Schreie der „Helvetier" vor. Dagegen fehlen die Posaunen.

Wir glauben dies Bild als einziges unter allen Battaglienbildern Paolo Uccello selbst zuschreiben zu sollen. — Lanckoronski, Über einige italienische Brauttruhen, Wien 1905, Seite 15.

**101. Oxford, University Galleries, Ashmolean-Museum Nr. 28. Tafel XVI**

Jagdbild (Staghunt in a forest by night). 1.65 × 0.65.

Paolo Uccello. Venturi: Meister des berliner Tondos mit der Anbetung der Könige.

Eins der frühesten Landschaftsbilder, wenn auch keineswegs eine nächtliche Szene. Dunkelblauer Himmel, graublauer Fluß. Steineichen, schlanke glatte Stämme. 16 Reiter und 12 Jäger zu Fuß jagen den Hirsch in der Mitte. Starke Bewegung und Verkürzung in den Pferden und Hunden. Bei den Pferden viel Zinnoberrot in der Aufzäunung. Die Mehrzahl der Köpfe im Profil. Der Titel „caccia notturna" ist ebenso falsch wie der der „Nachtwache".

Crowe Cavalc. III, 30. Venturi, stor. d. a. ital. VII, I, S. 340ff. (Abb.) Ch. Loeser, Repertorium f. K. 1898 und G. Gronau ibid. 1902, p. 318. H. Horne, The monthley Review, 1901, Oktober. Carlo Gamba, Rivista d'arte VI, 1.

**102. Paris, Louvre Nr. 1272, früher im Kabinett Louis-Philippes. Tafel XVI**

Porträts Giottos, Uccellos, Donatellos, Ant. Manettis und Brunelleschis. 2.10 × 0.42. Sopraporte?

Paolo Uccello, übermalt von Bugiardini.

Das Bild zeigt, welch hoher Schätzung Giotto sich im Quattrocento erfreute. Es mag um 1450 gemalt sein, da es Uccello schon weißbärtig zeigt. Donatello war freilich damals auch schon 64 Jahre alt und scheint hier jünger. Ihm gilt die eigentliche Huldigung, da er in der Mitte der Kollegen thront. Vielleicht gehörte dies Bild einst zum Bestand der florentiner Domopera, die ja allen fünf Männern verpflichtet war. Ein zweites Künstlergruppenbild (in den Uffizien) vereinigt die drei Gaddis.

Venturi (VII, I, 340) lehnt den Namen Uccellos ab, da Donatello und Manetti sehr jugendlich dargestellt seien, Uccello selbst aber, der doch beide überlebte (er starb 1475), als Greis. Vielleicht handelt es sich um eine Zusammenstellung von Einzelporträts der fünf, zu verschiedenen Zeiten lebenden Künstler; dabei könnte das Bild Uccellos immerhin auf ein Selbstporträt zurückgehen.

G. J. Kern (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 1915, I) tritt für Uccellos Autorschaft ein.

**103. 104. London, Sammlung Grenfell, früher Hugh Lane, Ch. Butler u. Ch. Coleman-London.** **Tafel XVIII**

Eroberung von Pisa 1406 und Schlacht von Anghiari 1440. Je 0.61 × 2.05.

Der „Anghiari-Meister". Paolo Uccello-Schule.

1. Rechts Pisa mit der Kuppel des Doms, dem schiefen Turm, dem Baptisterium und der Porta S. Marco. Die florentiner Belagerer unter Gino Capponi und Mauro degli Albizzi. Die Hungersnot treibt pisaner Frauen ins Lager der Feinde, die ihnen aber die Nasen abschneiden und die Röcke bis zum Nabel kürzen. Ganz links Florenz, von wo aus das Heer und die Bagage in breitem Zug heranziehen. Unser Bild stellt den 9. Oktober 1406 dar, als Gambacorti die Stadt übergab und die florentiner Lilie auf den Toren gehißt wurde, während das Wappen Pisas sank. Genaueres in meinem Aufsatz, Burlington Magazine, 1912, Nov. S. 158ff.

2. Rechts Anghiari, von den Florentinern besetzt; vor der Stadt die Banner Nero Capponis und Benedetto Medicis und das Papstbanner, das der Kardinal Scarampi führt. In der Mitte die Tiberbrücke, um die der Hauptkampf geht. Links Borgo San Sepolcro, von Niccolo Piccinino besetzt, mit Sa Chiara, dem Palazzo della Giustizia und dem Campanile; im Hintergrund Città di Castello. Näheres Burlington Magazine 1912, S. 160f.

Als Quelle für Pisas Eroberung liegt der Selbstbericht Gino Capponis oder des Sohnes Neri: Commentari dell' acquisto di Pisa, 1406, vor. Die Beschreibung der Schlacht von Anghiari findet man bei Neri Capponi, Storia di Firenze II, S. 22 und Simonetti, Historia Francisci Sfortiae, Muratori R. I. S. XXI.

Crowe-Cavalcaselle (ital. Ausgabe V, 1892, S. 60ff.) beschreiben die Bilder, in dem Kapitel über Uccello, ohne sie Uccello selbst zuzuschreiben. W. Weisbach (Pesellino S. 115) sieht hier einen unter Pesellinos Einfluß großgewordenen Maler. Auf alle Fälle sind diese Tafeln bedeutend genug, um danach den Anonymus den „Anghiari-Meister" zu nennen. In dem Aufsatz des Burlington Magazine, Oktober 1912, S. 158ff. habe ich nachgewiesen, wie vieles dafür spricht, daß diese beiden Schlachtenbilder für die Familie der Capponi gemalt sind. Gino Capponi (geb. 1423) heiratete 1443 Maddalena Mamelli; vielleicht ist dieses Jahr auch das Datum der beiden Schlachtenbilder. — Das Charakteristische ist die weitzügige Entwicklung des Geländes, dessen fest markierte Punkte das wildeste Heergetümmel bezwingen. Cavallerie und militärische Details weisen direkt auf Uccello als Vorbild hin.

**105. London, Mr. J. Aman Bryce.** **Tafel XVIII**

Truhe mit der Schlacht von Anghiari. Dazu das Seitenbild Nr. 106.

Der Anghiari-Meister.

Rechts Anghiari, davor Cavallerie mit den Wappen von Florenz, dem Drachen (Scelto-Tinghi?) und dem päpstlichen Banner des Kardinals Scarampi; in der Mitte die heißumstrittene Tiberbrücke; links Borgo San Sepolcro mit dem Viscontiwappen. unter dem Piccinino kämpfte. Vgl. die Beschreibung der Anghiarischlacht Nr. 104.

Paul Schubring, Burlington Magazine, Januar 1913: Cassoni panels in english private

collections II. Weisbach, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1913, S. 261. Eine dritte Anghiarischlacht in Madrid, s. Nr. 135.

106. **London, Mr. J. Aman Bryce.** **Tafel XIX**

Einzug eines Feldherrn in die Stadt. Seitenstück der Truhe Nr. 105.

Der Anghiari-Meister.

Der Feldherr ist vermutlich Niccolo Piccinino und der des andern, nicht abgebildeten Seitenstücks Nero Capponi; das sind die beiden Capitani der Schlacht von Anghiari, 1440, die im Hauptbild dargestellt ist. Burlington Magazine, 1913, Januar.

107. 108. **Turin, Pinacoteca u. Oxford, Ashmolean-Museum.** **Tafel XIX**

Schlacht der Römer und Gallier, Kampf um Rom 390 v. Chr.

Der Anghiari-Meister.

1. Links die Stadt Clusium, d. h. Florenz, und die Ermordung des Qu. Fabius. In der Mitte vorn der Kampf der Römer und Gallier an der Allia; die Fahnen mit SPQR und dem „Gallo". Rechts die Flucht der Römer nach Rom und in den Tiber. Livius V, 36—38.

2. Ermordung des Senators Papirius in Rom. Bei der Brücke der Flamen Quirinalis und die vestalischen Jungfrauen mit den Penaten. Der Wagen des Lucius Albinius. Er befiehlt seiner Familie, abzusteigen, um die Vestalinnen nach Caere zu fahren, wo der neue Vestatempel erbaut wird. Livius V, 40—42.

Hülsen, On some florentine „cassoni" illustrating ancient Roman legends in Brit. and americ. archaeol. soc. of Rome, 1911, 21. Febr., hat zuerst den Zusammenhang der beiden Bilder bemerkt und alle Einzelheiten gedeutet. Weisbach (Pesellino, S. 120, 125) schreibt das turiner Bild dem Meister der Jasontafeln in Newyork zu (s. Nr. 296 u. 297).

Crowe-Cavalcaselle ital. Ausg. VI, 33.

109. **Paris, Sammlung Steinmeyer, früher Butler-London (Katalog 1911, Nr. 70) und Alex. Barker-London, Burlington Exhibition 1880.** **Tafel XIX**

Truhenfrontbild, die Schlacht bei Zama. 1.59 × 0.42.

Der Anghiari-Meister. Im Burlington Club 1880 als „Pisanello" ausgestellt.

Links das römische Feldlager an Bergen, vor dem Fluß. Auf den reich verzierten Zelten Fähnchen mit SPQR. Dieselben Buchstaben auf der großen Fahne am Fluß, vor ihr Scipio. Jenseits des Wassers, in dem die Pferde saufen, die Schlacht, bei den mit dem Halbmond geschmückten Zelten der Karthager. Die beiden Fahnen werden gegeneinander geführt, die Elefanten brechen hervor. Hannibal wird von einem Lanzenstich getroffen. Livius 29, 23ff. Auf dem Berg in der Mitte des Hintergrundes stehen vier Männer, die Arme hebend; am Ufer ein Hirsch (?), von Hunden gestellt. — Weisbach, Pesellino, S. 119f.

**110. 111. Paris, Musée des arts décoratifs, Leg. E. Peyre.** Tafel **XX**

Zwei Truhenbilder mit der Schlacht von Pharsalus und dem Triumph Caesars. 1.43 × 0.42.

Der Anghiari-Meister.

1. Landung der Truppe Caesars an der epirotischen Küste, 48 vor Chr.; Pompeius und Marcus Bibulus, die Befehlshaber der Truppen, rechts. In der Ebene von Pharsalos erfolgt der Zusammenstoß; Caesar und Pompeius stehen sich in der Mitte oben zu Pferde gegenüber; hinter beiden Feldherrn die Fahnen. Das eigentliche Gemetzel, in dem 22000 Soldaten Caesars gegen 45000 Feinde gekämpft haben sollen, ist unten rechts dargestellt. Caesars Fahne hat die Devise SPQR. Auf dem Schiffe der Demantring und das Wappen des schwellenden Segels (Rucellai). Sonst häufig der Ermellino. Eine hellrosa Stadt oben rechts.

2. Caesars Triumphzug in Rom (46 v. Chr.). Der goldene Baldachinwagen wird von Schimmeln gezogen; vor dem Triumphator ein Narr mit Schellenkappe. Vor diesem Wagen der Carro mit vier kauernden königlichen Gefangenen (Pharnakes, Juba, Ptolemaios und ?); die goldene Beute ist oben auf der Pyramide aufgestellt. Große entbreitete Fahne mit SPQR. Das Stadttor Roms starrt von Lanzen.

Zum Narren vgl. Gesta Romanorum, I cap. XXX: „Mit ihm (dem Sieger) wurde auf den Wagen ein Sklave gesetzt, auf daß einem jeglichen die Hoffnung gezeigt werde, daß er auch zu solcher Ehre gelangen könne. Dieser Sklave gab dem Sieger Backenstreiche, damit er nicht allzu stolz werde und sprach zu ihm: Gnothi seauton. Es stand an diesem Tage jedem frei, gegen die Person des Triumphierenden zu sagen, was er wolle, sogar alle Schimpfreden." Vgl. auch Gesta Romanorum, II, 258. Zu den vier Gefangenen vgl. Chledowsky, Rom II, S. 135, wo von einem Turnier des 25. Febr. 1631, dem „Corso del Saracino auf Piazza Navona" berichtet wird, wo in der zweiten Squadriglia vier gefangene Fürsten: Aristobulos von Palästina, Tigranes von Armenien, Artaphernes von Bithynien und Oxatus von Kappadokien vorkommen; bei ihnen standen Fabius Maximus Claudius Marcellus, Cecilius Metellus und Manlius Torquatus. Auch hier ritt ein Zwerg, und zwar auf einem jungen Stier, neben den Gefangenen. — Sueton, Caesar 37 f. Plutarch, Caesar. Zum Narren vgl. noch die Notiz in der Deutschen Revue, Aug. 1913 S. 139: „Beim Selamlik in Konstantinopel rufen die Palastpagen (Hademés) dem ausfahrenden Sultan zu: ‚O erlauchter Padischah, sei nicht stolz; über dir ist Gott'."

**112. London, Earl of Crawford.**

Die Schlacht von Pharsalus, 9. August 48 v. Chr.

Der Anghiari-Meister.

Reiterschlacht, Schiffe, Zelte. Fahnen mit SPQR und Adler. Im Zelt oben rechts wird Caesar der Kopf des Pompeius durch den Boten des Ptolemaios Auletes überreicht. — Der Mord von Pompeius ist in Wirklichkeit einige Monate später, und nicht bei Durazzo, sondern in Ägypten erfolgt. Aber da die Niederlage bei Pharsalus Pompeius' Schicksal

besiegelte, wird diese Schlacht und die Überreichung des toten Hauptes an Caesar auf den Truhenbildern öfter vereinigt. Die Szene mit dem Haupt findet sich noch einmal in Nr. 113 und in einem venezianer Bild des 16. Jahrh. (Kat. Nr. 889).

### 113. Paris, Sammlung Piot, Vente 1890, S. 247, Nr. 553.

Die Schlacht von Pharsalus; Pompeius' Tod. 1.56×0.35.

Der Anghiari-Meister. „Ecole florentine, première partie du XV s."

In der Mitte der linken Seite die Schlacht von Pharsalus. Hier gibt Caesar (zu Pferd) das Zeichen zum Beginn der Schlacht; die Standarte mit dem kaiserlichen Adler wird entfaltet. In der Ferne die Flotte. Pompeius sitzt hier mit verbundenen Augen. In dem zweiten Schiffe Cornelia, Pompeius' Frau. Rechts betrachtet Caesar mit den Seinen erschüttert die Schüssel, auf der Pompeius' Haupt liegt. In der Ferne Stadt und Berge.

### 114. Paris, Sammlung Spiridon. Tafel XXI

Schlacht und Triumph Caesars. Cassonefront. 1.08×0.45.

Der Anghiari-Meister.

Links wildes Schlachtgetümmel, Lanzen, Schwerter, gestürzte Pferde, Wappen. Dann der goldene Baldachinwagen Caesars, von Rappen gezogen; vor ihm rechts die vier gefesselten Könige, wie auf Nr. 111. An der teppichbehangenen Mauer vor dem Stadttor Roms sitzen drei Musikanten, ähnlich denen auf der sog. Adimaritruhe.

### 115. Paris, Sammlung Spiridon. Tafel XXI

Truhenbild, der Kampf Davids mit Goliath. 1.41×0.40.

Der Anghiari-Meister.

Im Hintergrund die Stadt Socho in Juda. Ein Fluß mit einer Brücke rechts davon. Links vorn weidet David seine Herde (1. Samuel 17, 15). Dann tritt er vor Saul und bietet sich zum Kampf an (ib. Vers 32—38). In der Mitte dann der Steinwurf und die Enthauptung des betäubten Goliath. Rechts die Philister auf der Flucht (ib. Vers 51).

Eins der häufigen Davidbilder, bei denen aber nicht wie gewöhnlich der Triumph Davids, sondern sein Sieg über Goliath, in leiser Abhängigkeit von Ghiberti, dargestellt ist. Andere Darstellungen der Schlacht und des Triumphs s. Nr. 189/190 u. 264/65.

### 116. Paris, Sammlung Spiridon. Tafel XXI

Triumph des Aemilius Paullus. 1.50×0.44.

Der Anghiari-Meister.

Der Triumphator des glänzendsten Siegeszuges der Antike sitzt auf dem Wagen rechts unter dem Baldachin, der seinen Namen trägt. Vor dem zweiten leeren Wagen gehen gefesselt der in der Schlacht bei Pydna am 22. Juni 168 besiegte makedonische König Perseus, sein Weib und seine Söhne (Livius 44, 40ff.). Die Beutewagen und die erbeuteten Stiere

schwenken eben in das Stadttor Rom sein (Traiansäule, Cestiuspyramide, Pantheon, Colosseum). Im Hintergrund Aquadukte. — Auf den Hutkrempen Devisen wie UBI und UF. Wappen der Strozzi. Vgl. den Text in dem Abschnitt über die Umzüge. 1491 wurde in Rom „il trionfo di Paolo Emilio" zu Ehren Lorenzo Magnificos unter Beihilfe Granaccis aufgeführt. Cf. Vasari VIII, 218.

Die Beute des Aemilius brachte 200 Millionen Sesterzen in den Staatsschatz, so daß in Rom die Steuer, das Tributum aufhörte. Solche Überraschungen malte man sich auch im Quattrocento gern wieder vor.

**117. Pisa, Museo civico Nr. 10.** **Tafel XX**

Truhenbild mit dem Triumphzug des Aemilius Paullus in Rom. 1.71 × 0.57.

Der Anghiari-Meister.

Rom ist durch die Traianssäule und das Pantheon charakterisiert. Von rechts ziehen die hochbepackten Carri mit den goldenen Geräten ein. Durch das andere Stadttor wird eine Herde Kühe eingetrieben. Aemilius Paullus erscheint auf dem Wagen ganz links vorn. In der Mitte des Vordergrundes ein See, aus dem die durstigen Pferde und Hunde trinken. Ein endloser Zug schlängelt sich von hinten links heran. Vom Turme blasen die Fanfaren; an den Posaunen sind Tücher mit SPQR befestigt.

In Pisa als „la presa di Gerusalemme" bezeichnet. Der dieser Eroberung folgende Triumphzug des Titus und Vespasianus in Rom (Josephus, bell. Jud. 7, 2, 4) im Sommer 70 erfordert aber zwei Triumphatoren. Außerdem weist der Beutewagen mit dem vielen Gold auf Aemilius Paullus' Triumph. — 1482 ließ die Opera des pisaner Doms von Ben. Gozzoli eine Cassa bemalen.

**118. 119. Pisa, Museo civico Nr. 11 u. 12.** **Tafel XXIII**

Kampf der Römer und Gallier vor den Toren Roms. Zwei Teile einer Cassonefront. Je 0.81 × 0.47.

Der Anghiari-Meister.

Rom liegt links oben auf dem linken Bild. Die Zelte der Römer links vorn, die der Gallier rechts. Jene kämpfen unter dem Banner SPQR, diese unter der Fahne des Gallo. Ein ungeheures Gemetzel! Tote bedecken das Schlachtfeld, Frauen geben sich aus Angst vor der Gefangenschaft den Tod; man hängt den Feind mit dem Kopf zu unterst an Balken auf. Die Niederlage der Gallier scheint entschieden, denn links sind deren Fürsten gefesselt. Also nicht die Schlacht an der Allia (390 unter Brennus) ist gemeint, sondern die Rettung Roms durch M. Manlius und Camillus. Ausgezeichnete, wenn auch sehr beschädigte Arbeit.

**120. Paris, Cluny-Museum Nr. 1712. Sammlung Campana 178. Tafel XXIII**

Reiterschlacht zwischen Römern und Galliern vor den Toren Roms. 1.65 × 0.40.

Der Anghiari-Meister.

Die Truppe rechts hat den Gallo auf der Fahne, die links das SPQR auf dem Zaumzeug. Rom rechts oben. Kostbare Zelte links, etwa wie auf dem frankfurter Scaevolabild (Kat. Nr. 332) Lanzen, Beile und Schwerter werden in diesem Kampf geschwungen. Helle, hügelige Ferne. Wappen mit dem Hahn (Redditi?) rechts, mit Hermelin links.

### 121. Paris, Sammlung Lazzaroni. Tafel XXII

Truhenfront: Schlacht der Römer und Gallier (bei Alesia, 52 a. Chr.?). 1.50 × 0.45.

Der Anghiari-Meister.

Links 5 Zelte der Römer; reich geschmückte Borten, Wimpel mit SPQR. Dahinter eine Stadt mit runden und viereckigen Türmen (Alesia bei Dijon?). Weiter rechts die Sequana (Seine), über die die Reiterscharen der Römer eben hinziehen; viele Fahnen mit SPQR. Ganz rechts die Zelte der Gallier und des Vercingetorix (?); ein Gallo auf der Fahne. Ein Schildträger ganz vorn rechts hat als Wappen die ineinandergreifenden drei Demantringe auf seinem Schild. Der eigentliche Zusammenstoß links davon; hier sind wohl auch die beiden Feldherren (Caesar und Vercingetorix) zu suchen. Ein zweites Getümmel im Hintergrund, wo ebenfalls Pferde stürzen, Lanzen geworfen und Säbel geschwungen werden. In der Mitte des Hintergrundes noch ein Kastell mit hohen, spitzen Türmen. — Auf einem Turm der linken Seite eine Fahne mit dem steigenden Greif, der wohl auch wieder den Gallo vorstellen soll.

Vermutlich ist hier nicht die Schlacht der Gallier vor den Toren Roms (a. 390) dargestellt, die Livius 5, 36 ff., beschreibt, sondern der Sieg des Caesar über Vercingetorix bei Alesia, da die Stadt sicher nicht Rom, sondern eine gallische Festung ist und der Sieg der Römer wahrscheinlich gemacht ist.

### 122. Paris, Sammlung Lazzaroni. Tafel XXII

Truhenbild, Einzug des Titus und Vespasianus in Rom.

Florenz, um 1460.

Die stark ummauerte Roma mit Zinnentürmen, vergoldeten Kuppeln und Bastionen in der Mitte. Auf ihr Stadttor, über dem die Göttin Victoria oder Gloria thront, reiten von rechts und links die beiden Triumphatoren zu, die auf vergoldeten, mit Schabracken behängten Carri stehen; Schimmel ziehen die Wagen der Sieger. In ihrem Gefolge Reiter und Fußsoldaten. Nackte Putten blasen auf langen Posaunen den Festgruß. Hügel und Bäume im Hintergrund.

### 123. Paris, Cluny-Museum Nr. 1712. Sammlung Campana 178. Tafel XXIII

Reiterschlacht. 1.65 × 0.40.

Der Anghiari-Meister. Katalog: „Lazzaro Vasari".

Schlachtenbild, vielleicht an der Arbia zwischen Siena und Florenz. Im Hintergrund die getürmte Bergstadt, dabei der von mehrfachen Brücken überdeckte Fluß (Arbia?).

Das rechte Heer trägt im Carroccio das große SPQR-Banner und ein schwarz-weißes Wappen auf der zweiten Fahne. Die Hauptfahne links zeigt vier Halbmonde und ein kirchliches Banner (?). Ein phantastisches Naturfelsentor steht neben dem Fluß. Das Hauptgemetzel in der Mitte. Leider sind alle Wappen sehr undeutlich geworden.

### 124. Wien, Sammlung Baron Tucher.

Truhenbild mit der Eroberung einer Stadt, mit dem Strozziwappen. 1.29 × 0.39.

Der Anghiari-Meister.

An die hohen Turmmauern der Stadt sind Leitern und Böcke gestellt; die Verteidiger schleudern Steine herab, die Angreifer stechen mit Lanzen und schlagen mit den Schwertern drein. Von links und rechts rückt der Feind heran. Ganz links schwere Cavallerie in vergoldeten Panzern, angeführt von einem Strozziritter. Rotgoldene Zelte links und rechts seitlich. Neben den drei Halbmonden der Strozzi kommt der Ermellino häufig vor.

### 125. Wien, Sammlung von Auspitz. Tafel XXIV

Truhenbild mit dem Triumphzug des Aemilius Paullus. 1.62 × 0.39.

Florentinisch, um 1440.

Dargestellt ist der Triumph des Aemilius Paullus nach der Schlacht von Pydna 168 über Perseus von Makedonien. Der bescheidene Triumphwagen des Siegers wird von zwei mit reichen Schabracken bedeckten Schimmeln gezogen, auf denen Negerknaben sitzen. Vor dem Thron kniet auf dem Wagen ein junger Narr. Vor und hinter dem Wagen die große Reiterschar der Mitkämpfer. Dann folgt die Gruppe des gefangenen Makedonierkönigs Perseus und seines Sohnes. Sie gehen gefesselt neben dem großen goldenen Beutekarren, wo zu den Füßen einer vergoldeten Statue (Mars?) die goldenen Schalen der Beute gereiht sind. Der Zug macht eine Biegung, verschwindet hinter den Hügeln und wird dann oben vor den Toren Roms wieder sichtbar, über deren Zinnen Basiliken und Kuppeln sichtbar werden. — Vgl. das bei Nr. 116 über diesen Triumphzug Gesagte.

### 126. München, Antiquar Boehler. Früher Paris, Piot, Vente 1890 Nr. 554. Tafel XXIV

Constantin vor den Mauern Jerusalems. 1.56 × 0.38.

Florenz, um 1450.

Rechts die große Stadt Jerusalem, deren goldene Kuppel wohl die Grabeskirche sein soll. Die Verteidiger werfen Steine von den Zinnen herab. Constantin kämpft unter der Flagge des die Flügel breitenden Adlers. Leitern werden angelegt und bestiegen, ein Handgemenge entwickelt sich rechts vorn. Links oben die Zelte Constantins; in dem

einen schläft der König. Ihm erscheint im Traum seine Mutter Helena, um ihn zum Angriff zu bewegen.

Vgl. die Rappresentazione bei d'Ancona l. c. II, 187.

### 127. Newyork, Historical Society, Bryan-Montor Sammlung Nr. 195. Tafel XXV

Truhenbild mit dem Triumph des Caesar. 1.54 × 0.40.

Der Anghiari-Meister.

Rechts die Mauern Romas, über denen das goldene Dach des Pantheon schimmert. Eben fährt ein Carro des Zuges ein; ein zweiter, von Stieren gezogener, mit der goldenen Beute des Vercingetorix folgt; dann Julius Caesar selbst (Aufschrift), mit dem Narren vor ihm, der an diesem Tag seinem Herrn alle Sünden vorhalten darf (Gesta Rom. ed Grässe, Cap. XXX, S. 258). Hinter Caesar die anderen Helden, Trompeter, Pagen mit Hunden. Etwa 50 Personen.

Caesar beendete seinen spanischen Feldzug nicht durch einen Triumphzug, wohl aber die neun Jahre des bellum Gallicum a. 46, als er vier Trionfi (über Gallien, Ägypten, die Könige Pharnakes und Juba) abhielt, und zur Erinnerung an den Zug das Forum Julii und den Tempel der Venus Genetrix gründete. Die gefesselten Könige fehlen hier.

### 128. Paris, Cluny-Museum Nr. 1714. Sammlung Campana Nr. 177. Tafel XXV

Truhenbild mit dem Einzug des Vespasianus und Titus in Rom, September 70 n. Chr. 1.30 × 0.43.

Florentinisch, um 1450. Katalog: „Lazzaro Vasari".

Die beiden Sieger thronen auf Triumphwagen; der Sohn sitzt rechts unter einem runden Baldachin, der Vater unter einem viereckigen Thronhimmel. Beide Wagen werden von kostbar geschmückten Schimmeln gezogen. Reiter mit Fahnen, Lanzen, mächtigen Helmbüschen und roten Turbanen. An beiden Stadttoren das SPQR; sonst ist Rom durch die Architektur nicht näher charakterisiert. — Dieser Doppeltriumphzug blieb der Renaissance lebendig durch den Marmor-Arco des Titus am Ende des Forums. Außerdem hatte Vespasian das Colosseum errichtet und war späteren Zeiten aus dem gleichen Grunde verehrungswürdig wie Aemilius Paullus, da auch er die Finanzen Roms geordnet hatte. — Die Beschreibung des Triumphzuges bei Sueton, Titus 5, 8, und bei Josephus, bell. Jud. 7, 5, 3ff. Über Vespasians Finanzpolitik Tacitus, Annal. 3, 55.

### 129. Florenz, Stefano Bardini.

Triumphzug des Titus und Vespasian.

Florenz, um 1450.

Sehr verdorben. Die Komposition ähnlich wie die des Cluny-Museums, s. Nr. 128.

**130. Paris, Musée André Nr. 1055.** **Tafel XXV**

Truhenfront und Seitenbilder mit einer Reiterschlacht und den Anführern.

Florenz, um 1440. — Übermalt.

Reiterschlacht am Fuß einer hochragenden Stadt, über deren Zinnenmauern Türme in der Form desjenigen auf Palazzo vecchio in Florenz erscheinen. Links die roten Zelte der Belagerer. Im Reitergetümmel der Mitte wird eben der Anführer der rechten Partei von dem der linken vom Pferd gestoßen. Sehr ausdrucksvoll das zusammenbrechende braune Pferd im Vordergrund rechts. — Auf den Seitenfeldern erscheinen die beiden feindlichen Anführer noch einmal gesondert zu Pferde, ähnlich wie auf den Truhen bei Mr. Bryce-London (Nr. 106) und denen in Somerset Castle (Nr. 286, 287).

**131—133. Brüssel, Vente Mathys 1911 Nr. 23, früher Sammlung Somzée Brüssel 1904 Nr. 316.**

Front- und Seitenbilder eines Cassone. 1.70 × 0.44 resp. 0.50 × 0.45.

Florenz, um 1450. „Dello".

Es handelt sich beim Hauptbild um den ersten Kreuzzug; im September 1096 segnete in San Donato in Torri Bischof Orso von Florenz die Standarte und Truppe des Pazzino degli Pazzi ein. Die Cohorte siegte in Nizaea, Antiochia und Jerusalem. Hier pflanzte Pazzino das Banner auf der Porta sancti Stephani auf. Der Heimgekehrte brachte nach Toscana Kamele mit, ferner Myrrhen und andere orientalische Parfüms. Hier ist der Einzug des Siegers in Florenz geschildert; die Vaterstadt des Helden wird rechts sichtbar; eine große Cavalcade reitet auf das Tor zu. In ihrer Mitte der Triumphwagen mit dem hochragenden Sieger. An den Ecken das Wappen der Pazzi. — Auf dem Seitenbild links der Schwur des Pazzino. Rechts: Hercules und Omphale.

Vgl. den Katalog Somzée und l'Art ancien à l'exposition nationale Belge, Brüssel 1911.

**134. Wien, Sammlung Sax. Auktion 1893.**

Truhenbild mit einem Trionfo. 1.52 × 0.42.

Florenz, um 1440.

Ein Triumphator (Caesar?) mit Gefangenen auf dem von Büffeln gezogenen Carro.

**135. Madrid, Museo arqueologico.**

Cassone mit der Schlacht von Anghiari.

Richtung des Anghiari-Meisters.

Verwandt der Darstellung bei Sir Hugh Lane in London (Kat. Nr. 104), aber vereinfacht.
Vgl. Weisbach, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1913, S. 261.

136. **Paris, Musée des arts décoratifs.**

Truhenfront mit der Geschichte des troianischen Pferdes. 1.51 × 0.43.
Richtung Uccellos, um 1440.

Rechts wird das mächtige goldene Pferd auf einem Karren herangebracht; links die hohe Burg des Priamos, mit goldener Kuppel, brennend.

137. **Bergamo, Accademia Carrara, Sammlung Morelli Nr. 503.**

Truhenbild: Belagerung einer Stadt. 1.12 × 0.41.
Florentinisch, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

138. **Lyon, Collection Aynard, Vente 1913 Nr. 48, früher Sammlung Cernuschi-Paris.**

Dreiteilige Truhenfront. 1.80 × 0.48.
„École vénitienne XV s." Vielmehr Florenz, um 1440.

1. Ein Reiter reitet auf eine Brücke zu, wo ein Soldat ihm in den Weg tritt; Kampf am Schloßhügel.

2. Ein berittener Türke (Turban) verfolgt eine fliehende Frau.

3. Ein Hafen mit ankernden Schiffen; an Bord ein Ritter und zwei Kavaliere; das Schiff sticht eben in See.

139. **Dresden, Professor Heinrich Brockhaus.** **Tafel XXVI**

Truhenbild mit der Novelle der Lionora de' Bardi und des Filippo Buondelmonte. 1.69 × 0.52.
Florentinisch, um 1440.

Die Häuser Bardi und Buondelmonte trennt alter Hader. Aber Lionora de' Bardi und Filippo Buondelmonte müssen sich lieben; die Mutter Filippos und eine gütige Äbtissin helfen ihrer jungen Not. Filippo wird ergriffen, als er, mit der Strickleiter in der Mütze, zur Geliebten will, und bekennt sich, um jene nicht bloßzustellen, zum Diebstahl. Der Podestà muß ihn zum Tode verurteilen; aber auf dem Weg zur Richtstätte stürzt Lionora, als Witwe gekleidet, aus ihrem Palast und bekennt offen auf der Straße die Wahrheit. Der Verurteilte wird — hier setzt das Bild ein — aufs neue dem Richter zugeführt. Er steht, vom Strick des Henkers gefesselt, unter dem linken Bogen der Gerichtshalle, während vor dem Richter Lionora in Witwentracht kniet und leidenschaftlich die Unschuld des Geliebten versichert. — Rechts sehen wir dann die beiden, befreit und verbunden, glückselig heim ziehen. Zwei Burschen tragen die schwere Truhe auf dem Querholz im Nacken und es folgt noch eine Dienerin mit dem Rest der Kleider. Staunend sehen die beiden Spaziergänger rechts, daß der alte Familienzwist geschlichtet ist und die Kinder von Totfeinden sich heiraten dürfen.

Die Truhe ist sehr übermalt, dürfte aber nicht später als 1440 entstanden sein. Das

Wappen auf dem Schild des Lanzknechtes links deutet Warburg als das der Scelto-Tinghi. — Große ruhige Straßenarchitektur im Stil Masaccios. Die Novelle, die L. Batt. Alberti zugeschrieben wird, übersetzt von Paul Ernst, Altitalien. Novellen I, S. 100—179, Leipzig, Inselverlag; bessere Übersetzung von L. Marstaller in der „Hilfe", 12. bis 26. Februar 1914.

## 140. Newhaven, Yale University, Jarves-Collection Nr. 45. Tafel XXVII

Truhenbild mit dem Turnier auf Piazza Sa Croce in Florenz im Jahr 1439. 0.59 × 0.16 in.

Meister des Turniers von Sa Croce, um 1439.

Links die Fassade von Sa Croce mit dem von Bicci di Lorenzo gemalten Fresco der Himmelfahrt des hlg. Ludwig (Vasari II, 57). Dann ein dreifenstriger Palast, reich mit Teppichen geschmückt; aus den Fenstern blicken Edeldamen herab. Es folgt der Hauptpalast mit großer Loggia, in welcher die Turnierrichter sitzen (6 Richter und ein Schreiber). In den anstoßenden Fenstern zuschauende Herren. Zuletzt wieder ein Palast mit Edeldamen. In der Arena rennt es von rechts und links gegeneinander. Ganz links das Banner der einen Partei; in die Fahne ist Gott Chronos eingewirkt, der das Stundenglas hält. Pagen führen die zögernden Pferde nach der Mitte zu. Hier ist eben ein entscheidender Stoß geführt worden; von den unter der Loggia kämpfenden Rittern stürzt der rechte aus dem Sattel; die Musikanten geben das Zeichen zum Halt, und in den Gesten der Richter äußert sich Betroffenheit. Ein zweites Reiterpaar kämpft rechts von der Loggia im Hintergrund; das Pferd des Angreifers heißt Francesco. Derselbe Name findet sich auch auf dem Leder eines Rappens weiter rechts vorn an der Barriere; ein drittes Pferd heißt Carlotto. Von rechts kommen weitere vier Pferde herangestürmt, die wieder von Pagen angefeuert werden. Ganz rechts hält dann der Bannerträger der rechten Partei; seine Fahne hat die Göttin Fortuna, in der Barke thronend. Endlich sieht man im Hintergrund den Carro der Göttin Venus aufgestellt, die in der Flamme steht, welche aus der Pyramide des Carro herausschlägt. Sie hat den Bogen vor sich hingestellt. Links davon wird eben ein zweites Gerüst aufgeschlagen. — An der Rampe vorn und seitlich stehen die Zuschauer, z. T. auf Bänken, um über die hohe Barriere hinübersehen zu können. Im ganzen 146 Personen.

Das Turnier auf piazza Sa Croce von 1439 bildete eine Nummer des Festprogramms, das Florenz zu Ehren Papst Eugen IV. und der von Ferrara nach Florenz übergesiedelten griechischen Concilsgäste abwickelte. — Über die Malereien Bicci di Lorenzos an der Fassade von Sa Croce siehe Vasari II, 57 und 66. An Stelle des Frescos über dem Hauptportal wurde später Donatellos Statue des San Luigi (nach 1463) hier aufgestellt, die erst später ins Innere gebracht wurde.

Dies Bild ist die beste Arbeit eines fruchtbaren Truhenmalers, der in Florenz um 1435—50 oder länger tätig gewesen sein muß. Wir nennen ihn nach diesem Bild den Meister des Turniers von Sa Croce. Er unterscheidet sich sehr deutlich von dem Anghiari-Meister durch den Mangel jeder Geländesicht und durch dicke opake Farben; er verrät sich durch die geometrischen Teppiche und das Sattelzeug. Die Pferde sind viel plumper als beim Anghiarimeister. Dagegen erinnert manches an den Cassone-

meister (s. u.), und man könnte hier dessen Lehrer vermuten. Vom Parismeister und Didomeister ist unser Maler gleich weit entfernt. Ein Vergleich der Aeneisbilder im Musée Cluny (Kat. Nr. 144—147) mit denen in Hannover und Newhaven (Kat. Nr. 218 bis 224) zeigt die größten Unterschiede. Unser Maler stammt aus der Schule Fra Angelicos; sein Vortrag ist schwer und umständlich, die Formen sind materiell chargiert und wirken wie Goldbrokat.

R. Sturgis Manual of the Jarves-Collection, Newhaven 1868, S. 52. — Rankin und Mather im Burlington Magazine IX, 288ff. und XI, S. 129, wo der Meister des Turniers von Sa Croce irrtümlich mit unserm Dido-Meister zusammengestellt wird.

141. **London, Victoria-Albert-Museum 1859, 5804.** **Tafel XXVII**

Truhenfront mit der Großmut Scipios. 37×14 in.

Der Meister des Turniers von Sa Croce.

Scipio steht links neben dem Teppich, auf dem die Goldgeräte stehen, welche die Schwiegereltern des Aluceius als Lösegeld ihrer Tochter Lucrezia gesandt hatten und die Scipio nun mitsamt der Verlobten zurücksendet. Aluceius und seine Braut stehen rechts vom Teppich. Die Geräte waren in den zwei kleinen Truhen verpackt, die links neben dem Teppich stehen. Staunend schauen die Soldaten Scipios auf die Herrlichkeiten und ihres Feldherrn Großmut. Hinter ihnen Häuser, Tore, Brunnen, Kuppelkirche und eine Basilica Neucarthagos. Rechts wird die zuerst so bedrohte Hochzeit nun mit allen Prächten gefeiert. Das Paar sitzt auf der mit Teppichen belegten Bank vor dem geschmückten Rusticapalast. Drei Paare führen den Hochzeitstanz aus, zu dem die Musikanten auf der Estrade blasen. Der Brautschatz ist links auf der Kredenz ausgestellt. 56 Personen. Die Kuppelkirche hat die Aufschrift: AVE MAR(IA). Auf Scipios Hut die Aufschrift SCIPIONE.

Die Großmut Scipios (Livius 26, 50; Val. Maximus 4, 3, 1) kommt auch in der umbrischen Kunst (Aspertini) und bei dem Sienesen Fungai vor. (Vgl. Kat. Nr. 541, 486.) Bei Val. Max. heißt der Celtibererprinz Indibilis. — Über eine Dürer-Zeichnung mit Scipios Großmut vgl. M. Zucker, Monatsh. f. Kw. 1914, S. 6ff.

142. **Highnam Court (Gloucester), Hubert H. Parry.** **Tafel XXIX**

Truhenbild: Eroberung Neukarthagos durch Scipio. Die Hochzeit des Aluceius (?).

Der Meister des Turniers von Sa Croce.

Rechts die Zelte der Römer, aus denen die Soldaten hervordringen, an ihrer Spitze auf dem Schimmel Scipio. In der Mitte die in starken Rusticaquadern erbaute, mit der Zinnenwehr umzogene Mauer Neucarthagos, deren Tor von zwei Marzocchi gehütet wird wie die Porta del palazzo vecchio in Florenz. Mörser und Steinkugeln liegen im Vordergrunde, eine Schleudermaschine ist in Bereitschaft, Leitern sind angelegt. Es wird gestürmt und verteidigt. Links der hochzeitliche Palast, aus dessen Fenstern drei schöne orientalische Teppiche hängen (geometrische und Tiermuster). Auf der Gartenwiese steckt Aluceius der von Scipio gnädig zurückgesandten Braut den Ring an. Hoch-

zeitsmusik, Tanz der Zwerge. — Der Schild des am Stadttor kämpfenden Kriegers zeigt als Wappen den steigenden Löwen; sonst ist der Hermelin häufig.

Die Deutung auf Scipio ist nicht sicher, da leider hier nicht wie bei Nr. 141 der Name inschriftlich angegeben ist und hier auch die Ausstellung der Geschenke fehlt. Jedenfalls sind beide Tafeln von derselben Hand.

143. **London, Victoria-Albert-Museum Nr. 1863, 7897. Katal. S. 130.**
**Tafel XXIX**

Truhenbild: Horatius Cocles, den Pons Sublicius verteidigend.

Meister des Turniers von Sa Croce.

Links Rom mit dem Pantheon, der torre delle Milizie und der Cestiuspyramide. Horatius hält die von rechts heranstürmenden Feinde als Einziger ab, um den andern Zeit zu lassen, die Brücke zu zerstören. Dann sprengt er in den Tiber mit dem Roß, ohne die Pfeile der Feinde zu fürchten. Staunend sieht Porsenna in seinem Zelt soviel Unerschrockenheit. Liv. 2, 10. Plutarch, Publ. 16.

144. **Paris, Musée Cluny Nr. 1708, Sammlung Campana Nr. 180.**
**Tafel XXVIII**

Das hölzerne Pferd von Troia. 1.62 × 0.41.

Meister des Turniers von Sa Croce. „Lorentino d'Angelo di Firenze" († 1484).

Auf einem sechsräderigen Karren wird das vergoldete „Pferd" von Stieren und Menschen zu der Mauerbresche gezogen; man sieht auf den Marktplatz Troias, den eine hohe dreibogige Halle in der Art der Loggia de' Lanzi schmückt. Ganz links harrt das Griechenheer des Einzugs in der Nacht. Odyssee 8, 492ff. 11, 506ff. Aeneis II.

Gehört zur Aeneisfolge wie die Nr. 1707, 1710 und 1711 des Cluny-Museums.

145. **Paris, Musée Cluny Nr. 1707, Sammlung Campana Nr. 178.**
**Tafel XXVIII**

Truhenbild: Dido empfängt die Gesandten des Aeneas. 1.30 × 0.43.

Meister des Turniers von Sa Croce. „Lorentino d'Angelo".

Dido, in Goldbrokat gekleidet, steht auf dem Balkon ihres neu erbauten Schlosses; die Boten des Aeneas empfangen Heroldstäbe. Die Fahne links mit der Impresa SPQR. Auf einem Helm rechts ein flatternder Adler. — In Paris glaubt man hier die Markgräfin von Tuscien sehen zu sollen, die in Canossa ihren Rittern Marschallstäbe reicht. — Kinkel, Mosaik, S. 386. Er erwähnt als Nr. XII seiner Liste fünf Szenen der Didogeschichte, die mit ihrer Erdolchung schließen (Sammlung Campana, Nr. 181).

## 146. Paris, Musée Cluny Nr. 1711, Sammlung Campana Nr. 172.

Tafel XXVIII

Truhenbild mit dem Empfang des Aeneas durch Latinus am Tiber. Aeneis VII. 1.51 × 0.42.

Meister des Turniers von Sa Croce.

a) Ganz links erscheinen fremde Jünglinge in den Straßen der Stadt des Latinus. Aeneis VII, 160—165. b) Die Diener des Königs beobachten die Fremden durch die halbgeöffneten Türen und bringen dem in der Staatsversammlung thronenden König die Botschaft. v. 166ff. c) Gespräch zwischen Latinus und dem Diener. d) Empfang des Aeneas durch Latinus, v. 259ff. Er befiehlt den Troianern kostbare Rosse vorzuführen, v. 274 bis 285.

Fortsetzung von Nr. 144 und 145, überleitend zu Nr. 147, wo die Erzählung der Aeneis beim 8. Gesang fortgeführt wird.

## 147. Paris, Musée Cluny Nr. 1710, Sammlung Campana Nr. 172.

Tafel XXIX

Truhenbild: Schlacht der Camilla, Niederlage des Turnus, Hochzeit zwischen Lavinia und Aeneas. 1.51 × 0.42.

Meister des Turniers von Sa Croce. „Dello Fiorentino".

Die Erzählung beginnt links bei der Stadt des Evander, Aen. VIII, 98; vor deren Mauern wird gerade das Jahresfest des Herakles gefeiert. Aeneas steht mit Evander und Pallas vor dem rauchenden Altar; hinter ihnen das „carmentalische Tor", Aen. VIII, 338. Vorn schließen Aeneas und Evander den Bund; Aeneas bewundert das „rings brüllende Hornvieh", VIII, 360. Der Kampf mit Turnus und den Rutulern beginnt mit dem Tod der Camilla durch Arruns, Aeneis XI, 759ff., und endet vorn vor dem Palast des Latinus mit dem Zweikampf des Aeneas und Turnus, welch letzterer fällt. In den Fenstern des Palastes links der König Latinus, in der Mitte die umstrittene Braut Lavinia, rechts deren Mutter Amata, die sich infolge des Todes des Turnus erhängt. Endlich rechts die Vermählung Aeneas' und Lavinias (nicht mehr Aeneis, sondern Livius 1, 1 und 2) in schöner, teppichbehangener Marmorhalle. Die Schiffe des Aeneas werden zu Nymphen.

Während man bei anderen Darstellungen der Schicksale des Aeneas oft schwankt, ob sie auf Virgil oder auf Ovid Metam. XIII und XIV zurückgehen, ist unser Bild wegen der ausführlichen Darstellung des Heraklesfestes nur auf die Aeneis zurückzuführen. Inschriften: Camilla, Latino, Lavinia, Amata.

Der Palast des Latinus entspricht im Stil etwa dem Palazzo Davanzati und der frühen Art Brunelleschis. Den gleichen Stil hat der Innenraum rechts mit den schmalen, gotisch steilen Pilastern. Seltsam, daß in der Nische dieser Hochzeitshalle das Standbild der Venus genetrix fehlt. — Erwähnt von Kinkel, Mosaik, S. 386.

**148. Florenz, Museo Stibbert II, 937.**

Truhenfront. 1.26 × 0.39.

Florentinisch, um 1440.

Das troianische Pferd ist auf einen Carro gestellt und wird von vier Stieren durch die Mauerbresche auf den Markt von Troia gezogen.

Vgl. die Darstellung des Musée Cluny, Nr. 144, und eine verwandte Darstellung im Musée des arts décoratifs, Paris (Nr. 136).

**149. Oxford, University Galleries.**

Ein Turnier. 1.50 × 0.38.

Florenz, um 1450. „Italian School 1450—1500."

In der Mitte vier Reiter paarweise sich gegenüberstehend; dazwischen ein Gestäupter am Boden und ein geschlagener Ritter wegreitend, in Rückenansicht. Von beiden Seiten sprengen andere Scharen heran oder halten zuschauend still. Hell beleuchtete Felsen, einzelne Bäume. Rotgoldene Schabracken, goldene Helme mit goldenen Federbüscheln.

**150. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894. Aus Casa Frescobaldi-Florenz.** **Tafel XXX**

Große Truhe mit dem Frontbild der Schlacht am Granicus (334 v. Chr.); dazu die Seitenstücke Nr. 152 und 153 und das Innenbild Nr. 156.

Florenz, um 1450.

Rechts das Schlachtgetümmel, Alexanders Zelte, Darius auf dem Streitwagen. Links kniet Sisygambis, die Mutter des Darius, vor Alexander; hinter Sisygambis ihre Kinder und andere Frauen. Inschrift: „Saeghambi"; am Thron „Darius". Quelle: Plutarch, Alexander. Weiteres in meinem Aufsatz im Burlington Magazine, Januar 1913, wo aber das Datum (1435) zu früh angesetzt ist. Vgl. die Bemerkungen S. 259.

Der Künstler steht dem Anghiari-Meister — z. B. Nr. 114 — sehr nahe.

**151. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894. Aus Casa Frescobaldi-Florenz.** **Tafel XXX**

Große Truhe mit dem Frontbild der Hochzeit Alexanders und Roxanes. Gegenstück zu Nr. 150. Front zu den Seitenbildern 154 und 155, dazu das Innenbild Nr. 157.

Florentinisch, um 1450.

Alexander und Roxane fahren im Triumphzug in Sogdiana ein; vor ihnen der Vater der Braut, Oxyartes, ein Apollowagen und ein Carro mit der brennenden Schale und geflügelten Scheibe (sacrificium). Weiteres in meinem Aufsatz, Burlington Magazine, Januar 1913. Quelle: Plutarch, Alexander.

152. 153. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894. Aus Casa Frescobaldi-Florenz. **Tafel XXXI**

Phaeton und Helios; Phaeton auf dem Sonnenwagen. Seitenstücke zu Nr. 150. Florenz, um 1450.

1. Phaeton vor Helios kniend und bittend:

Pignora da, genitor, per quae tua vera propago
Credar, et hunc animis errorem detrahe nostris.

Umschriften: Fetonte; Apollo. Letzterer bekleidet, mit einer Guitarre.

2. Phaeton, auf der Höhe des Tagesweges, verliert die Herrschaft über die Sonnenrosse Pyrois, Eous, Aethon und Phlegon.

Ut vero summo despexit ab aethere terras
Infelix Phaeton penitus penitusque patentes
Palluit, et subito genua intremuere timore:
Suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae.

Quelle: Ovid, Metamorphosen II, 38ff., 178ff. Burlington Magazine, Januar 1913.

154. 155. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894. Aus Casa Frescobaldi-Florenz. **Tafel XXXI**

Apollo und Daphne. Seitenstücke zu Nr. 151. Florenz, um 1450.

1. Apoll, Daphne verfolgend; beide bekleidet. Hell beschienene Flußlandschaft.

Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis:
Nympha mane! sic agna lupum, sic cerva leonem
Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.

2. Daphne in den Lorbeer verwandelt; Apollo umklammert enttäuscht den Baum.

Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
Oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.

Ovid, Metamorphosen I, 504 u. 549ff. Burlington Magazine, Januar 1913.

156. 157. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894. Aus Casa Frescobaldi-Florenz. **Tafel XXX**

Innenbilder der Frescobaldi-Gatten. Sie gehören zu Nr. 150—155. Florenz, um 1450.

Beide Gatten liegend auf einem Grund mit leuchtenden Sonnen. Der Mann, bekleidet mit rotweißen Hosen und einer engen Giubba, blickt, staunend die Arme hebend, zu

der Gattin hinüber. Diese ist nackt, ein dünner schmaler Schleier läuft um die Glieder; sie stützt sich auf den linken Arm, hebt mit der Rechten das Schleierende und blickt hinüber. Ein weißes Tuch hält die üppige Haarfülle zusammen; auf dem Scheitel ein Schmuckstück. Burlington Magazine, 1913, Januar.

Diese Crawfordtruhen, als Phaeton-Daphnetruhen bekannt, haben in der englischen und amerikanischen Literatur eine große Verwirrung angestiftet. Bei der New Gallery Exhibition waren die Bilder der Fronten und Seitenteile nämlich aus der Truhe herausgenommen und mit anderen Truhenbildern derselben Sammlung aufgestellt. So ist es geschehen, daß die Fronten der Davanzati-Redditruhen (unsere Nr. 298 und 299) für die Fronten der Phaeton-Daphnebilder gehalten und demselben Meister zugeschrieben wurden. Es ist aber technisch unmöglich, in die schmalen Frontfelder der prächtigen Crawfordtruhen die viel größeren Davanzati-Redditibilder hereinzubringen, ganz abgesehen davon, daß ihr Thema (Sabinerinnenraub und Versöhnung, was man freilich damals in London nicht erkannte) nicht zu Ovids griechischen Märchen paßt. Um das Unglück voll zu machen, identifizierten nun Rankin und Mather in ihren Artikeln des Burlington Magazine über Cassoni in amerikanischem Besitz den Meister der Daphne-Phaetontruhen mit dem Maler von drei Truhenbildern der Sammlung Jarves-Newhaven. Man findet diese Stücke in unserm Katalog als Nr. 223, 224 und 195. Erstens gehören diese drei Tafeln zwei Meistern an; keiner von ihnen hat aber Phaeton und Daphne gemalt. Sehr nahe stehen diese griechischen Seitenbilder dem von uns Paris-Meister genannten Maler; sie sind von anderer Hand als die Frontbilder, die der Meister gemalt hat, während der Geselle wohl die Seitenbilder gemalt hat. Soll man für die Bilder der Crawfordtruhen einen Namen nennen, an den Meister und Geselle sich anschließen, so wäre es Neri di Bicci (an den namentlich die Innenbilder erinnern). Der Probleme sind aber noch so viele bei diesen 8 Bildern, daß wir sie zunächst allgemein: florentinisch um 1450 bezeichnen. — Inhaltlich ist folgender Rhythmus zu beobachten. Der linke Cassone feiert den Mann: in der Front sein Sieg und sein Edelmut; seitlich seine stolze Herkunft; im Innern ruht er wie ein neuer Paris, der nach Helena ausspäht. Der rechte Cassone schildert auf der Front die königlichste Hochzeit, auf den Seiten die (nun überwundene) Sprödigkeit der Geliebten; im Innern das feierliche Geschenk der Brautnacht. So stimmt alles in einer Harmonie, die der Italiener „gentile" nennt. Die Form der Cassoni entspricht der des Cassone Serristori (Nr. 276) und des großen Cassone Strozzi bei Bardini (Nr. 283).

## 158. 159. Siena, Conte Carlo Cinughi. Mostra dell' antica arte Senese 1904. Tafel XXXII

Triumphzug des Alexander über Darius, Sisygambis und Stateira. Wappen der Piccolomini-Spannocchi und der Tondi. 1.98 × 0.49.

Florentinisch, um 1450 (von demselben Meister, der Nr. 150 u. 151 gemalt hat).

Darius thront auf dem mittleren Carro, von einer Cavalcade umgeben; auf dem Wagen rechts seine Mutter Sisygambis und Gattin Stateira. Vor Darius der Siegerwagen mit dem Standbild Apollos in der Glorie und der Wagen mit der Flammenschale. Inschriften:

Dari rex; Mater et uxor Dari. Rex Appollo. Sacrificium. Die Türme von Issos. Quelle: Alexander, Plutarch, 19—21. Das Gegenstück befindet sich, nach Graf Cinughis Mitteilung, bei Signor Poniatowski in Florenz. Dies hat dann wohl den ersten Teil des Triumphzuges mit Alexander selbst zum Thema, der ja auf unserem Bilde fehlt. Darius war nie Subjekt, stets nur Objekt eines Triumphzuges, und zwar nach der Schlacht bei Issos. Burlington Magazine, Januar 1913. Les arts, Sept. 1904.

160. **London, British Museum, Mediaeval Room, Schrank 33.**

Truhenbild: Schlacht zwischen Alexander und Darius am Granicus. 1.32 × 0.39.
Florenz, um 1450.

Links Zelte, wo Sisygambis mit ihren Frauen vor Alexander kniet. In der Mitte der Kampf, den Darius auf seinem Streitwagen anführt. Viele Fahnen und gestürzte Pferde. Auf den Fahnen der goldene fliegende Adler auf rotem Grund. Auf den Schilden der Ermellino.

161. **Brüssel, Sammlung Mathys Nr. 22. Vente 1911; früher Sammlung Somzée-Brüssel Nr. 315.**

Front und Seitenbilder eines Cassone. 1.33 × 0.35 resp. 0.43 × 0.35.
Florenz, um 1450. „Piero delle Francesca."

Auf der Front die Freuden der Musik und des Schachspiels in der Campagna. Seitlich die Porträts der Ehegatten. Wappen der Gherardesca.

162. **Paris, Sammlung Stern.**

Cassone. Kavalierzug.
Florentinisch, um 1450.

Abb.: Les arts 1911, Nr. 119, November.

---

163. 164. **Prag, Rudolphinum Nr. 210 u. 211.** **Tafel XXXIII**

Zwei Seitenbilder einer Truhe mit der Parissage. 0.42 × 0.52.
Der „Paris-Meister".

1. Die Apfelszene auf dem Ida. Große Gebirgskulisse, mächtige Bäume. Paris, blond, als Hirt mit dem Hirtenstab (ohne Herde und Hund), sitzt rechts unter einem Olivenbaum und präsentiert mit der Rechten den großen Apfel der mittleren der vor ihm stehenden drei Göttinnen, Aphrodite. Diese trägt den schönsten Pfauenrock. Froh erstaunt hebt sie die rechte Hand. Athena, am Flügelhelm kenntlich, steht rechts vor ihr, mit abweisender Gebärde gegen Paris. Hera, die matronalste Figur, legt betroffen die Linke auf die Schulter der Nebenbuhlerin.

2. Der Raub Helenas. Rechts der Tempel der Venus; helle Pfeiler- und Bogenarchitektur, ein perspektivisches Rundfenster. Hier hebt der blonde, diesmal reich gekleidete Prinz Paris seine schöne Beute hoch, um die leise schreiende Helena nach dem Schiff zu bringen, das links im Hafen von Sparta liegt und den Anker schon gelichtet hat. Große stolze Takelage.

Alles in sehr hellen Farben, namentlich die Architektur; die Haare blond, die Kleider in lichten Tönen. Die knappe und drastische Erzählungsart weist auf eine ziemlich frühe Zeit. Anklänge an Graffione. Der äußerst fruchtbare Maler, den wir den „Paris-Meister" nennen, ist vielleicht im Atelier Domenico Venezianos ausgebildet worden. Er ist stark literarisch interessiert und kommt wohl von der Miniatur.

## 165. London, Mr. R. H. Benson. New Gallery Exhibition 1894. Tafel XXXIV

Truhenbild mit dem Urteil des Paris. 0.45 × 0.42.

Der Paris-Meister.

Rechts vor dichtgrüner Waldlandschaft stehen die drei Göttinnen, die sich auf Paris' Geheiß entkleidet haben. Hera und Athene sind bei der Prüfung unterlegen; eben reicht Paris Aphrodite den Apfel. Hellbeschienene Felslandschaft links.

Quelle: Ovid, Heroiden V. Das Bild gehört wahrscheinlich zu den beiden folgenden Bildern in Wien, die dasselbe Format haben und die Szenen vor und nach dem Preisgericht darstellen.

## 166. 167. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel XXXIV

Zwei Frontbilder mit der Helenasage. Je 0.45 × 0.42.

Der Paris-Meister.

1. Die drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite stehen angekleidet rechts vor einem Brunnentrog und beschauen sich in dessen Spiegel; im Streit über ihre Schönheit bespritzen sie sich. Unterdessen schläft links unten am Boden der schönste Hirt des Ida, Paris. Sehr große Baumkronen schatten rechts, links hellbeleuchtete Bergterrassen.

2. Der Raub Helenas in Sparta. Links der Tempel der Aphrodite, ein Säulenrundbau, leer. In der Mitte Paris mit seiner schönen Beute, in Begleitung eines Freundes zu dem rechts ankernden Schiffe eilend, zu dem eine breite Planke hinüberführt.

Eine Darstellung der zwischen beiden Szenen liegenden Apfelszene siehe in Nr. 165; der Meister ist der gleiche und die Maße sind ebenfalls dieselben. Quelle: Ovid, Heroiden V.

## 168. Philadelphia, J. G. Johnson, früher bei Ch. Butler in London. Tafel XXXV

Truhenbild mit dem Urteil des Paris.

Der Paris-Meister.

Links Hera (vom Rücken gesehen), Athena (mit dem Helm) und Aphrodite (Rosen im Haar) im Streit um den Apfel der Eris mit der Aufschrift τῇ καλλίστῃ. Der bei den

Göttinnen stehende Gott Zeus rät ihnen, das Urteil des schönsten Mannes, des Hirten Paris einzuholen. Dieser sitzt rechts im Wald bei seiner Herde. Jede der drei bekleideten Göttinnen streckt begehrlich die Hand aus; Aphrodite steht dem Prinzen am nächsten. Waldlandschaft; Flußtal und Felsenzacken in der Ferne. Ovid, Heroiden V.

### 169. Berlin, Sammlung v. Kaufmann, früher Berlin, Sammlung Huldschinsky. Tafel XXXIV

Seitenteil einer Truhe. 0.44 × 0.53. Diana und Actaeon.

Der Paris-Meister.

In einem sechseckigen Bassin, das im Wald steht, badet Diana mit zwei Gefährtinnen. Der links stehende Actaeon wird angespritzt und in einen Hirsch verwandelt. Schon will der Hund den verkannten Herrn beißen. Ovid, Metamorphosen III, 138ff.

Abb. bei Weisbach, Pesellino, S. 20.

### 170. 171. London, Victoria-Albert-Museum 1858, 4639. Tafel XXXV

Pyramus und Thisbe. Narciß. Zwei Seitenstücke zu dem Frontbild Nr. 207.

Der Paris-Meister.

1. Thisbe liegt neben dem Brunnen tot am Boden; Pyramus tötet sich. Ovid, Metamorphosen IV, 55ff. Eigentlich stirbt Pyramus vor Thisbe.

2. Narziß verliert sich im Betrachten des eigenen Bildes im Wasserspiegel. Echo beklagt zu spät das Schicksal dessen, den sie verschmähte. Ovid, Metamorphosen III, 407ff.

In Sabbadini degli Arientis „novelle Porrettane" (Porretta bei Bologna; gedruckt zuerst 1483) klagt in der IX. Novelle Lelia um den Geliebten Malatesta de' Corbonesi, den ihre eigenen Eltern ermordet haben. Sie beschließt, „nicht weniger entschlossen als Thisbe," sich den Tod zu geben.

Die beiden Seitenbilder stammen nicht von derselben Hand wie das Frontbild, aber vielleicht aus demselben Atelier, ähnlich also wie bei der Frescobaldi-Truhe. Auf die Front wird stets die größte Sorgfalt verwandt und hier arbeitet der Capo der Bottega. — Zwei Szenen unglücklicher, sich selbst zerfleischender Liebe. Das Innenbild dieser Truhe (Kat. Nr. 185) ist von derselben Hand.

### 172. 173. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel XXXIV

Zwei Seitenbilder einer Truhe. 0.43 × 0.41.

Der Paris-Meister.

1. Thisbes Selbstmord. Pyramus liegt tot am hellroten Brunnen; Thisbe stürzt sich ins Schwert. Im Hintergrund der heraldische Marzocco. Ovid, Metam. IV, 55ff. Große helle Landschaft, dichtgestellte Bäume mit mächtigen Kronen rechts.

2. Narziß an der Quelle, sich betrachtend im runden Teich. Ovid, Met. III, 407ff.

Die Truhe in London, Victoria-Albert-Museum Nr. 1858, 4639, hat dieselben Seitenstücke, siehe Nr. 170 und 171.

**174. Florenz, Museo Buonarroti.**

Seitenteil einer Truhe: Narciß an der Quelle.
Der Paris-Meister.

**175. Wien, Graf Lanckoronski.**

Hercules, den Löwen tötend. 0.49×0.40.
Der Paris-Meister.

Hercules reißt dem Löwen das Maul auseinander.
Graf Lanckoronski: „Einiges über italienische bemalte Truhen", Wien 1905 S. 14.

**176. 177. Wien, Graf Lanckoronski.** **Tafel XXXVI**

Zwei Seitenbilder einer Truhe mit römischen Heldensagen. Je 0.41×0.43.
Der Paris-Meister.

1. Horatius Cocles, den pons Sublicius verteidigend. Gegen die von rechts anstürmenden etruskischen Heere verteidigt der einäugige P. Horatius die Tiberbrücke, während die beiden ihn begleitenden Freunde die Brücke zerstören. Livius 2, 10. Plutarch, Publius 16. Im Hintergrund oben links Roms Stadtmauern mit der Kuppel des Pantheon, den beiden Colonnae und den beiden Pyramiden.

2. Marcus Curtius stürzt sich (im Jahr 362 v. Chr.) in den durch ein Erdbeben auf dem Forum entstandenen Schlund, um den Zorn der Götter zu versöhnen. Livius 7, 6. Unser Bild führt uns freilich nicht auf das Forum, sondern in die freie Landschaft; nur links unten ist eine Stadtmauer.

**178. Paris, Baron Lazzaroni.** **Tafel XXXVII**

Seitenbild einer Truhe mit Alexander und Diogenes. 0.40×0.34.
Der Paris-Meister.

Diogenes sitzt auf einem Bänkchen im Faß; am Himmel strahlt die Sonne. Alexander steht mit einem Begleiter links vorn; er hat aber den Wunsch des Weisen erfüllt: „Geh mir ein wenig aus der Sonne."

**179. 180. Paris, Sammlung J. Spiridon.** **Tafel XXXVII**

Zwei Seitenteile einer Truhe. Parisurteil und Einhorn. Je 0.41×0.40.
Der Paris-Meister.

1. Paris mit seiner Herde rechts vor dem Wald und dem Felsabhang des Ida. Auf dem Berg die hohe Ilios. Unten rauscht das Meer, auf dem schon das Segelschiff fährt, das Paris nach Sparta bringen wird. Ähnliche Trachten wie auf dem Bild in Prag, Nr. 164.

2. Die Virgo, als Edeldame kostümiert, sitzt vorn am Wiesenweg in einer weitgedehnten Berglandschaft, durch die sich ein großer Fluß schlängelt. Sie kraut das zu ihr ge-

flüchtete Einhorn am Hals. Zwei andere Mädchen stehen betroffen über die Unerschrockenheit ihrer Herrin hinter den Bäumen rechts. Dahinter eine hohe Stadtmauer mit Türmen. Kastelle auf den fernen Bergen.

Eigenartig ist die sonst nie vorkommende Zusammenstellung einer Mythologie mit einer Allegorie.

**181. 182. Wien, Graf Lanckoronski.** **Tafel XXXVI**

Zwei Seitenbilder einer Truhe mit anreitendem Feldherrn. Je 0.49 × 0.41.

Der Paris-Meister.

Der Feldherr links mit mächtigem Helmbusch, die Lanze zum Stoß auslegend; sein Schimmel ist ganz von der rotgoldenen Schabracke bedeckt. Vor dem Pferd der Page mit Schild und Lanze. Der Feldherr rechts ebenso lebhaft ansprengend, aber ohne Lanze, das Pferd ohne Schabracke; der Befehlshaber hält den Kommandostab in der Hand. Der vor ihm hereilende Page hat zwei Lanzen und keinen Schild.

Die Front, zu der diese Seitenbilder gehörten, stellte jedenfalls eine Schlacht dar und in diesen Bildern sind die Porträts der beiden Anführer der Heere zu sehen. Vgl. die Truhe der Anghiarischlacht bei Mr. Bryce in London, Nr. 105 und 106, wo ebenfalls die Seitenbilder die feindlichen Generale darstellen, und die Truhen in Somerset-Castle (Nr. 288).

**183. London, Earl of Crawford.**

Seitenbild einer Truhe. 0.44 × 0.48.

Der Paris-Meister.

Ein Ritter in dunkelgrünem Wams mit rotem wehendem Mantel reitet auf einem Schimmel heran. Neben ihm vorn links ein Page zu Fuß, der den Speer schultert. Helle Felsenlandschaft mit Fluß.

**184. Florenz, Uffizien, Depot II, 425.** **Tafel XXXVIII**

Innenbild einer Truhe, Paris liegend. 1.66 × 0.54.

Der Paris-Meister.

Der schöne Königssohn ist modisch gekleidet, in eng anliegender Jacke und rot-weißen Trikothosen; er liegt auf einem rot-grünen Blumenmuster.

**185. London, Victoria-Albert-Museum 1858, 4639.** **Tafel XXXVIII**

Schlafende nackte Frau (Helena?). Innenbild von Nr. 207.

Der Paris-Meister.

Auf einem rotgoldenen Kissen liegt das Haupt der nackten, uns zugewandten schlafenden Frau. Seidener Brokatgrund. Ein goldener Stirnreif glänzt in ihrem Haar. 46 kleine

Mäusefallen zieren den Rand. Der Maler ist ein anderer als der des Frontbildes, aber derselbe wie der der Seitenbilder, von Nr. 170, 171.

Abb. bei Schiaparelli l. c., S. 274.

## 186. Modena, Pinacoteca Estense. Tafel XXXIX

Griseldis-Novelle I. Boccaccio, Decamerone X, 10. 1.49 × 0.38.

Der Cassone-Meister.

Links die Disputation zwischen dem Markgrafen Gualtieri von Saluzzo und seinen zehn Freunden. Dann die Abreise des Markgrafen, der Reiterzug von zehn Kavalieren mit neun Pferden. Die Jagd. Am Bach das Zusammentreffen mit Griseldis, die Begegnung mit deren Vater Giannicola, Entkleidung und Verlobung.

Vielfach wird ein Zusammenhang dieser Tafel mit den beiden Bildern des Museo Correr in Venedig behauptet (Nr. 187 u. 188), dieser kann sich nur auf die Identität des Meisters beziehen; eine Fortsetzung der Griseldisnovelle geben die letzteren nicht.

Den Namen Cassone-Meister hat A. Venturi (Storia d. a. it. VII, I, 431) vorgeschlagen; wir nehmen ihn an, obwohl unsere Gruppe sich nicht mit der Venturis deckt. Dieser Maler ist zur selben Zeit tätig wie der Anghiari-Meister, der Paris-Meister und der Dido-Meister (s. unten). Letzterem steht er sehr nahe.

## 187. 188. Venedig, Museo Correr Saal XVI, Nr. 17 u. 20. Tafel XXXIX

Zwei Truhenbilder mit der Novelle der Alatiel, Boccaccio giorn. II, nov. VII. Je 1.49 × 0.38.

Cassone-Meister. „Scuola di Bartol. Vivarini", früher „Parri Spinelli" genannt.

1. Die Tochter des Sultans von Babylon, Alatiel, wird aus Alexandrien aufs Schiff gebracht, um dem „Re del Garbo" angetraut zu werden. Sturm. Das Schiff landet auf der Insel Maiorca, wo ein Edelmann Pericon da Visalgo das schöne Mädchen willkommen heißt.

2. Der Zug geht zunächst auf ein Castell, wo die Verschmachteten gestärkt wurden. Dann wird im Schloß ein Festmahl hergerichtet, bei dem Alatiel viel Wein trinkt.

Die Annahme, daß hier die Fortsetzung des vorigen Bildes in Modena (Nr. 186) gegeben sei, ist irrtümlich. Jene Novelle der Griseldis weiß nichts von einer Meerfahrt; auch sonst fehlt Wichtiges. Boccaccio berichtet noch von vielen Schicksalen der Alatiel; aber es ist nichts Ungewöhnliches, daß der Truhenmaler nur den ihm passenden Teil der Novelle illustriert. Das Festmahl zeigt große Verwandtschaft mit dem Hochzeitsmahl des Aeneas und der Dido auf der Tafel des Dido-Meisters in Hannover (s. Nr. 218—222).

E. Jacobsen (Repertor. f. Kw. 99, p. 360) hält die Truhen für oberitalienisch, vielleicht veronesisch.

## 189. 190. Florenz, Villa Reale di Castello. Tafel XL

Zwei Truhenbilder mit dem Sieg und Triumph Davids.

Der Cassone-Meister.

1. Eine mächtige ummauerte Stadt im Hintergrund, Socho in Juda; links das Heer der Juden, rechts die Zelte der Philister. Das Tal zwischen beiden Heeren wird durch einen kleinen Bach markiert. David ruft Goliath zum Kampf heraus. Schon ist der Riese, vom Stein betäubt, hingestürzt. David schlägt ihm mit seinem eigenen Schwert das Haupt ab. Viele Zuschauer an der Stadtmauer. 1. Sam., Kap. 17.

2. Der Triumph Davids und Sauls. Auf dem goldenen Postament des ersten Wagens steht der kleine Hirtenknabe mit der Schleuder, links vor ihm das Haupt, rechts der Riesenleib Goliaths. Saul unter dem Baldachin mit dem Zepter folgt auf dem zweiten Wagen, den vier Pferde ziehen. Das ganze Heer begleitet seinen Liebling. Am Stadttor die Tochter Sauls, Michal, mit den Frauen.

191. **Paris, Sammlung Wildenstein; früher Sammlung Dollfus, Vente 1912, Kat. Nr. 53, Paris, Exposition 1885 Nr. 118.** **Tafel XLI**

Ankunft eines Kavaliers; Vermählung; Hochzeitsmahl. 1.39 × 0.43.

Der Cassone-Meister.

Rechts die prächtig geschmückte Familienloggia des Palastes der Braut, wo die Vermählung stattfindet und das Festmahl gehalten wird; goldene Gefäße auf der Kredenz. Von links reitet der Zug der Begleiter des Ritters heran. Dahinter eine Basilica mit goldenen Türen und dem Kuppeldach, links der Rusticapalast, in dem die Familie der Braut wohnt.

In Les arts, 1904, Januar, S. 7, wird die Szene „Esthers Hochzeit mit Ahasver" genannt. Diese ist ausgeschlossen; möglicherweise ist Aeneas' Ankunft bei Dido dargestellt.

192. **Paris, Sammlung Artaud de Montor. Kat. 1843 Pl. 37.** **Tafel XLI**

Besuch der Königin von Saba bei Salomo. 1.42 × 0.40.

Der Cassone-Meister. „Orcagna"!

Links fünf Zelte, rechts eine Turmstadt am Hafen. Die Königin kniet vor Salomo, von drei Frauen und fünf Rittern begleitet. Bei Salomo ein Reiter und zwei Pagen, von denen der eine die Taube auf dem Mantel gestickt hat. — Bei den Reproduktionen der Sammlung Montor läßt sich der Autor schwer feststellen; denn die Abbildungen sind sehr freie Lithographien und die Bestimmungen des Textes undiskutabel. Hier sind aber die Besonderheiten des Cassonemeisters gut erkennbar.

Die Häufigkeit des Themas Salomo-Saba beruht zunächst auf der typischen Formel, daß hier der klügste Mann des auserwählten Volkes die reichste Frau in seinem Palast empfängt. Diese biblische Szene war auch in den Kaufmannshäusern verständlich, in denen man nicht Latein und Griechisch konnte. Ja, es mögen orthodoxe Familien, die vielleicht den Tadel des Priesters fürchteten, an der Hochzeitstruhe der Tochter das Altvertraute und Gebilligte bevorzugt haben. Leider kennen wir nur in einem Fall die Seitenteile einer Salomofront; sie enthielten wohl meist die Porträts der Ehegatten oder einfach die Wappen.

193. **London, Victoria-Albert-Museum 1862, 7852.** Tafel XLI

Der sogenannte Dini-Cassone mit der Begegnung Salomos und der Königin von Saba.

Der Cassone-Meister.

Links der eben verlassene goldbehangene Baldachinwagen, an dessen Stangen nackte geflügelte Amoretten stehen. Ebensolche sitzen auf den mit schweren Schabracken bedeckten Pferden. Im Gefolge von sechs Ehrendamen naht die reichste Königin aus Morgenland dem weisesten Herrscher; vor dem Templum Salomonis, dessen Altar eine goldene Blumenvase schmückt, reichen die Fürsten sich die Hand. Geflügelte nackte Knäbchen halten die Festgirlande am Dach des Tempels. Die Juden im Gefolge Salomos, mit dem Turban und der Priestermütze, staunen über den Empfang. Rechts der Palast Salomos, aus dessen Fenstern die Mädchen heraussehen. Ganz links oben eine Nebenszene: Die Königin zaudert, die Brücke zu überschreiten, aus deren Holz, wie ihre Seele ahnt, das Kreuz des Erlösers gezimmert werden wird. — Auf den Seitenfeldern musizierende Putten, die Tamburin, Mandoline, Geige und Flöte spielen.

194. **München, Böhler, früher Ch. Butler, London, Kat. 1911 Nr. 64, dann in der Sammlung Samuel Woodburn 1860.** Tafel XL

Truhe mit der Begegnung der Königin von Saba und Salomos.

Der Cassone-Meister.

Links das hohe Meer mit Galeeren; dahinter die hoch ummauerte Stadt. Vorn links die Kamele mit den Truhen und der Reiterzug. Rechts die Tempelhalle in Jerusalem mit sehr fester Pilasterarchitektur und perspektivischen Kreisen, mit gradem, von einem Pilaster geteilten Chorabschluß und einem leeren Altartisch. Hier die Begegnung der Fürstlichkeiten; seitlich die erstaunten Gelehrten mit seltsamen Turbanen und Hauben. 1. Könige, Cap. X.

195. **Newhaven, Yale University, Jarves-Collection.** Tafel XLII

Truhenbild mit dem Besuch der Königin von Saba bei Salomo.

Der Cassone-Meister.

Die Darstellung ist der auf dem Dini-Cassone des Victoria-Albert-Museums (s. Nr. 193) wie auf denen bei Lord Crawford (s. Nr. 196 u. 197) sehr verwandt. Die Brückenszene fehlt hier, dafür ist aber Jerusalem als „hochgebaute Stadt" stolz hingestellt. Das Gefolge der Königin ist noch reicher geworden. Ebenso ist die Begleitung Salomos noch buntscheckiger. Hinter dem König steht sein Erzkämmerer, dann folgen viele Hofleute, im ganzen 20 Personen. Drüben bei der Königin 40 Personen, darunter ein Zwerg, ein Negerknabe. Auf dem leeren, goldgezäumten Pferd der Fürstin thront ein Äffchen.

Im Burlington Magazine XI, 129 wird dieses Bild mit den Aeneisbildern derselben Sammlung (s. Kat. Nr. 223 u. 224) irrtümlich zusammengestellt.

196. 197. **London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894, Nr. 151/161.** **Tafel XLII**

Zwei Truhenbilder mit dem Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Je 55 × 16 in.

Der Cassone-Meister. „Carlo Crivelli."

1. Im Hintergrund links die Brückenszene: die Königin ist vom Prunkwagen abgestiegen und zaudert, über die Brücke zu gehen. Vorn der voll sich entfaltende Zug, in der Mitte der kostbare goldene, mit Sirenen geschmückte Carro mit reichem Baldachin. Vier Dienerinnen sitzen der Herrin gegenüber und musizieren. Isabellen ziehen den Wagen. Der Zug naht der Stadt Jerusalem, an deren Stadttor die Buben Ball spielen.

2. Ankunft in Jerusalem. Links sehr reizvolle Landschaft. Die Königin ist mit ihren Frauen vom Carro herabgestiegen; unter den Klängen der Musik schreitet sie dem König entgegen, der sie vor dem Tempel willkommen heißt. Die Juden staunen über den Empfang der fremden Frau. Im Tempel die goldene Schale auf der Bundeslade. Die Tondi der Propheten über den Bogen weisen auf die Zeit um 1460. Der Maler arbeitet hier freier und reicher als bei den früheren Bildern.

198. **Turin, Pinacoteca Reale Nr. 95.** **Tafel XLIII**

Trionfo d'amore. Desco. Zwölfeckig. Durchmesser 0,63 m.

Der Cassone-Meister.

Weite Flußlandschaft mit Stadtansicht. Der nackte geflügelte Amor steht auf der Kugel der goldenen Schale des Carro; nackte Putten posaunen an den Ecken. Der Pfeil Amors geht in die Gruppe der Liebenden rechts, wo drei Kavalierpaare stehen. Vorn am Boden liegt der nackte Simson in Delilas Schoß; Campaspe reitet vergnügt ihren Aristoteles. Hinter den mit roten Schabracken bedeckten und von Negerpagen gelenkten Schimmeln stehen Liebespaare, auf die ein Blütenhain wartet. Hellglänzende Zinnen der Liebesburg; leuchtend weiße Segel auf den Wogen. Viele Kastelle auf den vielen Hügeln. — Die Rückseite mit dem Kranz, dem Greifen und einer Devise.

Lit.: Weisbach, Pesellino, Abb. S. 23. Müntz-Essling, Petrarca, S. 143. E. Jacobsen, Arch. storico d. a. 1897, p. 126. Venturi, Storia d. a. ital. VII, I, S. 431.

199. 200. **London, H. Wagner. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 81.** **Tafel XLIII**

Trionfo dell' Amore. Desco. Zwölfeckig. Durchmesser 24 in. Auf der Rückseite das Strozziwappen.

Der Cassone-Meister. Londoner Katalog: „Giovanni di Paolo". M. Logan: „Pier Franc. Fiorentino".

1. Vorderseite: Dieselbe Komposition wie in Turin, von derselben Hand, aber mit z. T. andern Gruppen und mit anderer Ferne. Die Putten blasen nicht, sondern schießen. Auch hier die Negerpagen auf den roten Schabracken der Schimmel.

2. Revers: Ein Reiher auf blühender Wiese im Sonnenschein; daneben das Strozziwappen und Wieselwappen.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 146, Abb. S. 182. Sal. Reinach, Repertoire de peintures II, 754. E. Müntz, Revue de l'art V, S. 425ff.: Les plateaux et les coupes d'accouchées, nouvelles recherches.

**201. London, Victoria-Albert-Museum 1869, 144.** **Tafel XLIII**

Trionfo dell' Amore. Desco. Zwölfeckig.

Der Cassone-Meister.

Die Form der Vase ist anders als auf dem turiner Bild (Nr. 198). Auch schießt hier nicht Amor, sondern die unter ihm stehenden Putten. Keine Schabracken und Negerpagen. Auf dem Wagen sitzen ein gefesselter Jüngling und ein Greis. 14 Paare am Wagen. Auch hier im Vordergrund Aristoteles und Campaspe und Simson mit Delila. In der Ferne ein Hafen mit einer Turmstadt und der Liebesburg.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 146.

**202. London, Victoria-Albert-Museum 1890, 398.** **Tafel XLIV**

Trionfo dell' Amore. Desco. Tondo. Durchmesser 0.17 in.

Der Cassone-Meister.

Hier fährt Amor, ohne zu schießen. Vier kleine Flammenschalen glühen unter dem großen Becken. Die Putten tragen Kränze. Man unterscheidet außer den gelagerten Paaren Simson/Delila und Aristoteles/Campaspe noch Hercules und Omphale, Tristan und Isolde, hinter ihnen König Marke und oben links Virgil im Korbe und die Kaisertochter. — Auf der Rückseite der nackte Cupido.

**203. Paris, Sammlung Martin Le Roy, früher Sammlung Cernuschi.** **Tafel XLIV**

Trionfo dell' Amore. Desco. Zwölfeckig. Durchmesser 0.61.

Der Cassone-Meister. „École florentine XV siècle." 1448.

Hier schießt Amor mit brennendem Pfeil nach rechts. Wild züngeln die Flammen unter seiner Kugel, lebhaft springen die kleinen Schimmel. Acht Paare; darunter der bekleidete Simson in Delilas Schoß. Auf der Rückseite die Wappen der Ridolfi und Strozzi. 1448 heiratete Benedetto Strozzi die Costanza Ridolfi.

Emm. Rodocanachi, La femme italienne à l'époque de la renaissance, Paris 1907. Müntz-Essling, Petrarca, S. 144. Müntz: La Renaissance au temps de Charles VIII, S. 153, Revue de l'art ancien et moderne, 1899, Maiheft. Katalog der Sammlung Martin Leroy, V, Nr. 5. Müntz, Monuments Piot I.

204. **New-Battle (Schottland), Marquess of Lothian. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 36.** **Tafel XLV**

Trionfo dell' Amore e della Castità. 55½×16 in.

Der Cassone-Meister.

Amors Stellung, Vase, Carro und die vier Pferde ähnlich wie bei den Nr. 198 und 201. 30 Personen an dem Wagen; vorn links vielleicht das Brautpaar. — Die Castitas steht in einer goldenen Scheibe; Amor und Amorini sind gefesselt, die Einhörner ziehen den Wagen. Die Bogen und Pfeile Amors werden von den strengen Frauen links zerbrochen. Aber die herrlichen Flügel sind ihm noch nicht zerzaust. Vorn die Wieselfahne.

London, Burlington Exhibition of Sienese pictures, pl. 31. Reinach, Repertoire de peintures III, 733. Müntz-Essling, Petrarca, S. 273 und 148.

205. **206. Triest, Biblioteca Rossettiana.**

Zwei Bildtafeln mit den sechs Trionfi Petrarcas. 1.40×0.41 resp. 1.66×0.43.

Der Cassone-Meister, datiert 1468.

Jede der beiden Abteilungen enthält drei Trionfi; auf der ersten Amor, Castitas und Fama; auf der zweiten Mors, Tempus und Divinitas. Die zweite Tafel ist datiert 1468.

M. Hortis, Catalogo delle Opere di Franc. Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste, p. 214—218. Müntz-Essling, Petrarca, S. 144 und 274.

Nach Venturi, storia d. a. ital., Band VII, I, 431, sind die Trionfi von dem Meister der Griseldisnovelle in Modena und dem des turiner Desco mit Amor. Ich habe sie nicht gesehen.

207. **London, Victoria-Albert-Museum 1858, 4639.** **Tafel XLV**

Große Prunktruhe. Auf der Front der Trionfo dell' Amore, della Castita, della Morte. Sehr übermalt.

Der Cassone-Meister.

Links der Wagen Amors, von vier Schimmeln gezogen, 28 Begleiter (die Mehrzahl Männer). Ein Baum bildet die Grenze für das Reich der Castitas, die feierlich nach rechts fährt, den Rücken gegen den am Wagen gefesselten Amor gewandt. An ihrem Wagen 14 Mädchen. Von rechts kommt in umgekehrter Richtung la Morte an, auf dem Stierwagen, die Sense vor sich gestellt. Sie schreit eine fröhliche Jagdgesellschaft höhnisch an. Die Darstellung kommt den Trionfi Pesellinos sehr nahe.

Zu dieser Front gehören die Seitenteile Nr. 170 u. 171 und das Innenbild der nackten, schlafenden Frau Nr. 185. Hier wäre also, wenn die Zusammenstellung ursprünglich ist — was wahrscheinlich ist — ein Zusammenwirken des Parismeisters mit dem Cassonemeister nachweisbar. Die nackte Frau im Deckel erfordert ein Gegenstück, das dann vermutlich an der Front die drei andern Trionfi Petrarcas vorgeführt hat (Fama, Tempus, Divinitas).

Farbige Reproduktion in dem Katalog: Ancient and modern furniture and wood work in the Kensington Museum (ed. Pallen), London 1874. Architectur. Review V, S. 26 (Brackett). Müntz-Essling, Petrarca, S. 145. W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance S. 8 Abb. 8.

## 208—211. Florenz, Uffizien Nr. 1308. Tafel XLVI

Schrank oder Ständer mit den vier Trionfi der Fama, Religio, des Amor und der Morte. 0.92 hoch. Jeder Trionfo 0.92 breit.

In der Art des Cassone-Meisters.

1. Die Fama mit Schwert und Buch auf dem von Elefanten gezogenen Carro. 15 berittene Begleiter hinter dem Zug: Horatius, Mucius Scaevola, Dido, Aeneas, Lucrezia, Jugurtha (?), Antoninus, Hannibal, Achill, Alexander, Scipio, Caesar. Neun „Liebesschriftsteller" vor dem Wagen: Kallisthenes, Lucanus, Homer, Plato, Cicero, Pythagoras, Aristoteles, Virgil, Dante.

2. Religio als Trinität, in der Galerie schwebend, vor ihr die Evangelisten, acht Engel zu jeder Seite, dahinter zehn Märtyrer (unter ihnen Franz, der Täufer, Stephanus, Laurentius).

3. Amor, der stehende nackte bogenschießende Knabe, im Flammenbecken, das auf dem von vier wilden Schimmeln gezogenen Wagen ruht. Acht Paare vor und acht Paare nach dem Carro. Hier fehlen die Inschriften. Wir haben die Wahl, uns bei Petrarca aus der Unzahl seiner Liebespaare sechzehn herauszusuchen.

4. La morte. Das Skelett im zerrissenen Hemd, auf der von Büffeln gezogenen Arca funebra stehend und die Sense schulternd. Eine Gruppe von vier Bettlern folgt der Morte, Erlösung vergebens heischend. Drei Kavaliere auf der Jagd mit den Falken reiten vor dem Carro her und suchen zu entfliehen.

Der bekannte Brief Matteo de' Pastis an Piero Medici (Milanesi, lettere d'Artisti Italiani dei sec. XIV, XV, Roma 1869, p. 6) von 1441 hat die Vermutung nahe gelegt, daß dieser Cyklus von Matteo de' Pasti sei; Müntz-Essling, Petrarca, S. 136, vertreten diese Ansicht auch noch. Schon Weisbach hat sie zurückgewiesen, auch Hill, Pisanello, S. 228. Wenn 1441 der junge, 25jährige Piero Medici sich bei Matteo, dem damals nur als Miniator bekannten Maler, Darstellungen der Trionfi bestellte, so wird man eher an Miniaturen als an ein Möbel denken. Matteo ist als Maler schwer zu fassen. Vielleicht stammt das Bild der Anbetung des Kindes mit den drei Heiligen darunter in der karlsruher Gallerie von ihm; Venturi schreibt es (storia d. a. it. VII, I, S. 269) Gian Francesco da Rimini zu. Matteo hat als Miniator begonnen, noch 1446 arbeitet er für Lionello d' Este, zusammen mit Giorgio Tedesco, als Illuminator. Dann erst ist er in Rimini als Medailleur tätig (Hill l. c. S. 160, S. 226). Unser Maler ist aber sicher ein Toscaner. Die Form der Carri und der goldenen Schalen weisen auf die Tradition am Arno. Die Gruppe der Bettler bei dem Trionfo della Morte steht der vom Trionfo della morte im pisaner Camposanto nahe.

Im Inventar der Medici werden Forzieri erwähnt, je vierthalb Braccien groß, vergoldet und bemalt mit den Trionfi Petrarcas.

**212. Newyork, Historical Society, Bryan-Collection; früher Sammlung Artaud de Montor, peintres primitifs Pl. XX, p. 35. Tafel XLIV**

Desco mit dem Trionfo della Fama, vielleicht von 1449. Wappen der Medici und Tornabuoni.

Berenson: „Piero della Francesca". Rankin: „Schule Domenico Venezianos".

Kein eigentlicher Triumphzug, denn dem Carro fehlen die Tiere. Eine geflügelte allegorische Frau (Fama?) steht auf der hohen Kugel und hält das Schwert in der Rechten, den kleinen bogenschießenden Amor in der Linken. Viele Kavaliere sind zu Pferde an ihren Thron geritten und jauchzen ihr zu. Hellbeschienene, schroff abfallende Berge im Hintergrund.

Rankin bringt den Desco mit dem Tondo des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Anbetung der Könige) und dem Teller der Sammlung Foulc in Paris in Verbindung; Warburg glaubt, daß der Teller bei der Geburt Lorenzo Magnificos 1449 gemalt sei, da das Doppelwappen der Medici und Tornabuoni auf der Rückseite sich befindet. — Sicher gehört dieser Desco nicht in die Gruppe der Deschi des Cassonemeisters, aber noch weniger Piero della Francesca. Rankin scheint mir das Richtige zu treffen.

Burlington Magazine, 1907, Oktober (Rankin).

Berenson, Gazette d. b. a. August 1905 und September 1906.

Rassegna d'Arte, 1907, März (Einstein und Monod).

Müntz-Essling, Petrarca, S. 144/145.

Zur Einzeldeutung dieses Tondo kann die Miniatur aus dem Petrarcacodex der Riccardiana in Florenz (farbig reprod. in Wiese-Percopos Ital. Literaturgeschichte) herangezogen werden, die unserm Bild sehr nahe steht. Die Allegorie hat hier die Bezeichnung: Gloria mundi. Zuoberst neben ihrer Sphäre erscheinen Aristoteles, Hercules, Simson und Virgil. Dann werden Caesar, Hector, Scipio, Kreusa noch genannt.

**213—216. Siena, Accademia III, Nr. 149—152. Tafel XLVII**

Einsatzbilder mit den vier Trionfi Petrarcas: Amor, Castitas, Mors, Divinitas. Je 0.62 × 0.55.

Pier Francesco Fiorentino? Eugen Müntz: Andrea Vanni.

1. Der Carro Amors von vier Schimmeln gezogen. In der Flammenschale balanciert der ungeduldige Amor und schießt leidenschaftlich die Pfeile ab, die schwer verwunden. Drei Adler hocken vorn am Wagen; fünf Gefangene (zwei Paare und ein Jüngling) sitzen unter der Schale. In der Begleitung, die 23 Personen umfaßt, erkennt man Hercules und Omphale, Aristoteles und Campaspe, Virgil im Korbe. Bergige Landschaft mit leidenschaftlich in die Ferne schweifendem Fluß.

2. Die Castitas steht auf dem Wagen der Einhörner, sie hält die Hermelinfahne und eine Palme. Auf dem Rand der Schale kauert vor ihr der gefesselte nackte Amor. Eine in den feuerroten Mantel gehüllte Harfenspielerin sitzt neben dem Fuß der Schale. Amors Bogen und Köcher liegen unten am Boden. Eine zweite Wieselfahne wird rechts vorangetragen. Lauter Frauen (31) bilden den Zug, darunter Tuccia. Blumen und Früchte.

3. Mors. Hier ist die Schale mit Schädeln garniert, darunter Kränze; noch tiefer das Wappen der Alberti in Florenz (die sich kreuzende Kette). Schwer stöhnen die Büffel vor dem Carro. Hinter dem Wagen liegen sechs Tote, darunter ein Papst, ein Kaiser. Vor dem Wagen der Jagdzug. Im Hintergrund links eine Totenprozession mit dem Sarg, auf dem eine rotgoldene Decke liegt. Die Morte holt zum Hieb aus, um die Jagdgesellschaft mit der Sense zu köpfen.

4. Divinitas. Die Göttin mit Buch und Schwert thront in der großen, glühenden Sphäre. Philosophen und Krieger, aber keine Frauen folgen ihrem Wagen, den Elefanten ziehen.

Der Cyklus ist von Berenson Piero Francesco Fiorentino zugeschrieben worden.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 141.

M. Hortis, Catalogo della Rossettiana di Trieste, p. 211.

## 217. Florenz, Uffizien, Depot II, 205, aus dem Convento S. Annalena.

Desco mit den Wappen der Albizzi und Ubaldini. Durchmesser 0.71½. Florenz, nach 1450.

Vorderseite: Das jüngste Gericht mit den sieben Figuren der Accidia, Ira, Invidia, Superbia, Gola, Avaritia und Lussuria; auf der Rückseite ein sitzender Putto mit den beiden Wappen.

---

## 218—222. Hannover, Kestner-Museum Nr. 14 u. 15. Tafel XLIX—L

Zwei Truhenbilder mit der Geschichte des Aeneas und der Dido. 1.64 × 0.43. Der Dido-Meister.

1. a) Aeneas landet mit sieben Gefährten an der libyschen Küste. b) Aeneas und Achates treffen Venus, die als Nymphe verkleidet ist. c) Venus beredet Amor, auf Aeneas und Dido zu schießen; sie entschwebt dann mit den Tauben. d) Aeneas und Achates eilen nach Carthago. e) Diener bringen die goldenen Gaben aus den Schiffen ans Land. f) Kampf um die Landung. g) Aeneas und Dido treffen sich im Junotempel in Carthago, der mit Bildern aus dem troianischen Kriege (Hectors Schicksale usw.) geschmückt ist. Aeneis I, 305ff., 632ff., 656ff., 446ff.

2. a) Dido, Aeneas und Achates beim Mahl mit Troern und Libyern; 28 Teilnehmer. Julus mit der Schale. b) Dido küßt den jungen Julus; Auszug zur Jagd. c) Der erlegte Hirsch. d) Dido und Aeneas verschwinden in der Grotte. Aeneis I, 697ff., IV, 134 bis 171.

Die genaue Beschreibung und Deutung gab Ch. Hülsen: Di alcune vedute prospettive di Roma, Bollett. della Comm. arch. comunale 1911, fasc. I, S. 10ff. Vgl. auch die bei der folgenden Nummer genannte englische Abhandlung. Dort wird auch die Beziehung auf den Virgilcodex der Riccardiana (s. unten) erläutert, auf den schon Weisbach (Pesellino, p. 16) und Mary Logan (Gazette d. b. a. 1901, p. 334) aufmerksam gemacht hatten.

Mather und Rankin: Burlington Magaz. 1907, XI, p. 131ff.

Der Meister dieser Tafeln, den wir nach seiner bedeutendsten Arbeit, eben diesen beiden Bildern in Hannover, den Didomeister nennen, war in Florenz seit 1445 etwa,

vielleicht schon früher tätig und hat eine sehr feine Arbeit geleistet. Er steht dem Cassonemeister sehr nahe, manche seiner Tafeln erscheinen primitiver als die des Anghiarimeisters. In der Gefolgschaft Neri di Biccis und Graffiones ist er zu suchen, aber er geht von der Miniatur aus und findet sich erst allmählich in den breitflächigen Stil. In der Kenntnis der antiken Sagen wird er nur noch von Bartolommeo di Giovanni übertroffen. Bei den Truhenpaaren ist mehrmals eine auffallende Verschiedenheit der Qualität zu beobachten; Gesellenhände müssen mit geholfen haben.

223. 224. **Newhaven, Yale University, Sammlung Jarves. Katalog 1868 Nr. 43 u. 44.** **Tafel XLVIII**

Zwei Truhenbilder mit Aeneas und Dido. Je 58 × 15 in.

Der Dido-Meister.

1. a) Juno bittet Aeolus um den Sturm (Aeneis I, 50—80). b) Der Sturm (I, 89—91). c) Das „Quos ego" Neptuns (I, 145—147). d) Aeneas und Achates landen in Libyen und treffen Venus (I, 305—400). e) Venus verschwindet (I, 402ff.).

2. a) Die Hirschjagd des Aeneas (Aeneis I, 184—193). b) Dido und Aeneas im Tempel der Juno in Carthago (I, 610ff.), der mit den troianischen Bildern (I, 483—484) geschmückt ist. c) Der Bau Carthagos (I, 423ff.). d) Aeneas und Julus landen bei Latinus in Latium (VII, 107ff.). e) Das Augurium der 30 Schweine (III, 391.). f) Der Bau Roms.

Vgl. die Notizen zur vor. Nummer. Hülsen l. c., p. 5—10 und derselbe: On some florentine „cassoni", illustrating ancient Roman legends, in Brit. and Americ. archaeol. Soc. of Rome, 1911, 21. Febr. — Burl. Mag. XI, 1907, p. 131ff. — M. Logan, Gaz. d. b. a. 1901, 334ff.

Zum Schweinewunder vgl. Preller, Röm. Mythologie, S. 680.

225—244. **Florenz, Riccardiana. Virgilkodex.** **Tafel L—LIII**

20 Miniaturen des Dido-Meisters, um 1450 (Bauzeit des Palazzo Medici).

1. Die Opferung Iphigenies durch Agamemnon.
2. Sinon und Laokoon. Aeneis II, 57ff.
3. Das hölzerne Pferd. Laokoon und die Schlangen. Aen. II, 198ff.
4. Dem Pferd entsteigen die griechischen Helden. Aen. II, 253ff.
5. Hector erscheint dem Aeneas im Traum und drängt zur Flucht. Aen. II, 267—296.
6. Der Kampf in den Straßen Troias. Aen. II, 297ff.
7. Der Tod des Androgeus. Aen. II, 369ff.
8. Der Tod des Panthus. Aen. II, 422ff.
9. Das Anlegen der Leitern. Aen. II, 436ff.
10. Priamos legt, trotz der Warnungen Hecubas, die Waffen um die kraftlosen Schultern. Aen. II, 505ff.
11. Der Tod der Polites. Aen. II, 525ff.
12. Priamus wird von Pyrrhus getötet; rechts Hecuba mit den Frauen, links Menelaos, Pelias u. a. Aen. II, 532—552.

13. Venus erscheint dem Sohn Aeneas und rät ihm zur Flucht, da Zeus, Hera, Athena und Neptun den Untergang Troias beschlossen hätten. Aen. II. 587ff.
14. Aeneas fleht, mit Kreusa und Askanios, den Vater Anchises an, zu fliehen. Sternenwunder. Aen. II, 633—705.
15. Dem die verlorene Gattin Kreusa suchenden Aeneas erscheint der Geist seiner Frau, um ihm zu weissagen. Aen. II, 770ff.
16. Venus ermutigt Aeneas und Achates, an der libyschen Küste landeinwärts zu gehen. Aeneis I, 305ff.
17. Aeneas und Achates betreten den Junotempel in Carthago, wo die Geschicke Hectors, des Troilos und das hölzerne Pferd im Bilde an der Wand bewegten Herzens betrachtet werden. Dann trifft Aeneas hier die Herrin Dido selbst, zugleich aber die alten Gefährten, Sergestus, Cloanthus und Ilioneus. Rechts der Turmbau Carthagos, d. h. des Palazzo Medici in Florenz. Aen. I, 441—560.
18. Die wieder vereinten Gefährten begrüßen sich in dem gleichen Tempel; Aeneas erscheint wie ein göttlicher Held. Dido staunt. Aen. I, 586—611.
19. Amor, als Julus verwandelt, bringt eine Gabe aus Troia für Dido und bestrickt das Herz der Fürstin. Aen. I, 712—722.
20. Festmahl der Dido mit Aeneas, Achates, Euryalus, Nisus. Der Pokal des Belus wird gebracht. Aen. I, 723—747.

Der Zusammenhang dieser Miniaturen mit dem Meister der Aeneisbilder in Hannover und Newhaven, Nr. 218—224, ist nicht nur ein allgemeiner; die Abhängigkeit der Tafeln vom Buchbild läßt sich nur aus der gleichen Autorschaft erklären. Die Miniaturen sind zuerst entstanden. In ihnen machte sich der Miniator mit dem Stoff und den Namen vertraut, um dann in den Truhenbildern mit freierer Variation die Hauptszenen umzuarbeiten. Der Bau Carthagos gibt Gelegenheit, den damals (1444—52) entstehenden Palazzo Medici mehrfach abzubilden. Die Truhenbilder sind nicht nur unter sich verschieden, sie gehen auch textlich über den Kreis der Miniaturen des Riccardianacodex heraus.

Als Schreiber des Virgilcodex nennt sich am Schluß „Nicolaus Riccius, Spinosus vocatus". Warburg ermittelte dessen Geburtsjahr, 1433; danach kann der Codex schwerlich vor 1450 entstanden sein.

## 245—252. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel LIV—LV

Zwei Truhenbilder mit der Geschichte der Odyssee. Je 1.62 × 0.41.

Der Dido-Meister.

Erste Tafel: 1. Odysseus' Landung bei Polyphem; dieser verzehrt zwei Gefährten, Odysseus bietet ihm Wein an.
2. Blendung des trunkenen Polyphem.
3. Polyphem mit dem Widder am Ausgang der Höhle. Odyssee IX, 115—542.
4. Odysseus und Hermes, der ihm das Kraut Moly bringt. Odyssee X, 210—324.
5. Odysseus und Circe; das Festmahl; die verwandelten Gefährten.

6. Fahrt durch die Scylla und Charybdis. Inschriften: Messina, Siragusa. Odyssee XII, 234—259.
Im ganzen 50 Menschen, 15 Tiere, 15 Schiffe.

Zweite Tafel: 1. Odysseus bei den Sirenen, an den Mast gebunden; nackte Sirenen umsingen ihn. Odyssee XII, 165—200.
2. Odysseus bei Kalypso; Hermes befiehlt ihr, Odysseus freizugeben; Odysseus zimmert das Schiff. Odyssee XII, 447—454.
3. Der Sturm. Leukothea. Odyssee V, 278ff.
4. Am Ufer Scherias; vor dem erschöpften Odysseus Nausikaa und drei Mägde. Festlicher Einzug in die Stadt und in die Burg des Alkinoos.
5. Festmahl: Alkinoos, Arete, Nausikaa, der Sänger Demodokos.
6. Abfahrt nach Ithaka. Der Bettler Odysseus vom Hund erkannt, von Iros befehdet. Odysseus und Telemach kämpfen gegen die Freier. Odyssee XIII und XXII.
7. Penelope einsam webend. Odysseus und Eurykleia, hinter ihnen Penelope. Odyssee XXII.
Im ganzen 56 Personen.

Die beiden Tafeln sind nicht von einer Hand; die zweite ist wesentlich feiner, übrigens auch besser erhalten.

## 253. München, Antiquar Böhler (1912). Tafel LVI

Truhenbild mit den Abenteuern des Odysseus. 1.66×0.42.
Der Dido-Meister.

In dieser Tafel ist die Doppeltafel der vorigen Nummern auf eine Tafel reduziert. (Polyphem, Sirenen, Kalypso, Leukothea, Nausikaa, Gastmahl bei Alkinoos mit Demodokos, Eurykleia, Penelope). Das Circeabenteuer wurde ausgelassen.

## 254. Florenz, Museo Stibbert.

Truhenbild mit Odyssee-Abenteuern von Od. IX. an. 1.6×0.41.
Der Dido-Meister.

Vier Szenen: 1. Landung bei Polyphem.
2. Odysseus unter dem Widder.
3. Odysseus und Hermes, der das Kraut Moly bringt.
4. Das Mahl bei Kirke.

In allen Einzelheiten mit den Bildern bei Graf Lanckoronski in Wien (Nr. 245—252) übereinstimmend. Dort die literarischen Nachweise.

## 255. Liverpool, Walker Art Gallery, Roscoe-Collection Nr. 21. Tafel LVI

Truhenbild: Die Abenteuer des Odysseus. 1.59×0.40.
Werkstatt des Dido-Meisters (?)

Links landet das Schiff des Odysseus, das einzige, das ihm blieb, nachdem die Laestrygonen elf Schiffe vernichtet haben. Freunde bringen ihm seinen rotgoldenen Panzer; er steigt ans Land von Aeaea. Seine fünf Gefährten, Polites, Eurylochos usw., alle in denselben Panzern, aber mit Hirsch- und Eselsköpfen, stehen am Land. In den Lüften erscheint nun Hermes mit dem Kerykeion, und bringt Odysseus das Wunderkraut Moly. Kirke in Begleitung zweier Mädchen erscheint rechts, die Hand zur Verzauberung ausstreckend. Ihr Wille versagt; staunend sehen es die Mädchen (Odyssee X, 210ff.). Die Szene rechts davon spielt ein Jahr später; Odysseus reißt sich aus den Armen Kirkes los, um zur Unterwelt zu fahren und die Seele Elpenors zu lösen (Odysseus XI). Ganz rechts Odysseus und die Sirenen (Odyssee XII, 166ff.). Er ist am Mast festgebunden; die Ohren der Gefährten sind mit Wachs verstopft. Drei fischgeschwänzte Sirenen singen im Wasser. Ein Teufel sucht bei der Durchfahrt durch die Scylla und Charybdis den Mast des Segels zu kippen (Odyssee XII, 260ff.). Sehr reich die landschaftliche Szene. Hellgraue Berge, dunkle Wälder, offne See, Klippen.

W. Weisbach, Pesellino, S. 125, identifiziert den Meister mit dem der Argonautentafeln in Newyork.

The Gallery of Art of the Royal Institution Liverpool by William Martin Conway, S. 6.

W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre, S. 30.

---

## 256—260. Florenz, Academie Nr. 147. Tafel LVI—LVII

Der sogenannte Hochzeitszug der Adimari und Ricasoli. 2.80×0.63. Im alten, mit kufischen Schriftbändern verzierten Rahmen.

Florenz, um 1450.

Ein großer farbiger Baldachin, von sechs Stangen gestützt, ist über eine Straße am florentiner Baptisterium gespannt. Links die offene Vorhalle des Palastes der Braut; Diener tragen hier goldene Schüsseln und Schalen zum Festmahl herein. Neben der Loggia sitzen auf der farbig bemalten Truhe die vier Blasmusikanten, denen ein Diener die Flasche bringt, damit die Kehle feucht bleibe. An drei Rohren flattern die florentiner Lilientücher. Zwei Knaben hören gespannt zu. Auf der Bank vor dem Baptisterium sitzt eine junge und eine ältere Frau in festlicher Tracht. Unter dem Baldachin wandeln feierlich fünf Paare. Die letzte Dame (links) hat den großen Pfauenhut, der auch im Corredo der Caterina Strozzi erwähnt wird, und scheint die Braut zu sein. Dann eine Frau im Goldbrokatkleid, mit hoher Haube und langer Schleppe; der Begleiter ohne Hut in farbigen Hosen; auch der Kavalier am weitesten rechts ist ohne Beretta, die drei anderen tragen die Beretta calzarea. Rechts betrachten sechs Zuschauer (Junggesellen) den Zug. Im Hintergrund ein Brunnen und die Straße mit lebhaft vorspringenden Balkons und Umgängen. Die Holzläden sind mit Nägeln beschlagen. In der Ferne der Arno, Hügel und Landhäuser, die über der Stadtmauer sichtbar werden; weiter links ein Kastell.

Vorn unter dem Baldachin stehen Bänke mit gewirkten Teppichen; ihr Muster zeigt blühende Bäume, an denen Wappen aufgehängt sind, und daneben jedesmal ein Paar. Zwischen den Bäumen die Impresen: *O piccina; Odi veram; venatis; amori.* Das Baptisterium dürfte den Festplatz vor dem Bigallo festlegen; dazu stimmt freilich vieles

andere nicht. Seltsamerweise zeigt dies Baptisterium, von dem doch vier Seiten sichtbar sind, weder eine (oder gar zwei) Bronzetüre noch den gotischen Tabernakelaufsatz, der vor den Arbeiten Sansovinos und Vinc. Dantis die Tore krönte.

Die früher allgemein angesetzte Datierung auf 1420, in welchem Jahr (22. Juni) die Hochzeit der Lisa Ricasoli und des Boccaccio Adimari stattfand, ist schon von Mesnil mit Recht bekämpft worden. Trotzdem erneuerte Schiaparelli den alten Irrtum. Das Bild ist mindestens 20 Jahre später entstanden. Sein Stil zeigt die Fortentwicklung über die Kunst des Cassonemeisters hinaus; er hängt aber auch mit dem des Meisters des Turniers auf Sa Croce zusammen. Seine weiträumige Komposition unterscheidet das Bild von dem Fest- und Prozessionsgewühl vieler Aufzüge auf Cassonebildern jener Zeit. Auch die Tracht weist auf die Zeit um 1450.

J. Mesnil, Revue de l'art flamand et hollandais VI, 64ff., Schiaparelli l. c. S. 271. M. Lastri, Osservatore fiorentino, Firenze 1821, I, p. 100.

## 261—263. Paris, Sammlung Artaud de Montor, Vente 1843 Pl. 38/39. Tafel LVIII

Drei Tafeln mit der Geschichte der Lucrezia. 0.40×70 resp. 0.40×56.

Florentinisch, um 1460.

Drei Frontbilder. 1. Sextus Tarquinius kommt zu Pferde an Lucrezias Haus, steigt die Treppe hinauf, die mit dem Marzocco geschmückt ist und wird gastlich aufgenommen. Durch das Fenster sieht man links die Tafel, rechts die Bedrohung der nackten Lucrezia im Bett. Rechts reitet Sextus wieder fort, nachdem er sich von Lucrezia verabschiedet hat.

2. Gastmahl bei Brutus; hohe Bogenhalle, mit Kränzen, rechts die Kredenz mit den Schaustücken. 6 Tafelnde, 3 Pagen, 2 Frauen. Da stürzt Lucrezia herein und erdolcht sich angesichts der Tafelrunde.

3. Aufbahrung der Leiche in Rom. Rechts das Pantheon und die Marc Aurel-Säule, weiter links hinten die Traiansäule. Hinter der Leiche Collatinus, Brutus und zehn andere Trauernde. In der Vorhalle des Pantheon junge Kavaliere mit bestürzten Gebärden der Empörung.

Der Meister ist in dieser Wiedergabe nicht festzustellen. Der Marzocco weist auf Florenz, ebenso die Palastarchitektur. Der Stil ist pesellinesk und jedenfalls früher als die botticelleske Art. Die Schriftweise LVCHRETIA weist auch nach dem Arno.

Vielleicht nicht Cassone-, sondern Einsatzbilder; es gibt kein zweites Beispiel, wo die beiden Eckbilder größer als die Mitte wären. — Die Maske im Giebel des Pantheon ist der an Donatellos Tabernakel von Or San Michele nachgebildet.

---

## 264. 265. Lockinge House (Berks), Mrs. Wantage; früher Palazzo Pazzi u. Torrigiani, Florenz. Tafel LIX

Zwei Truhenfronten mit Davidbildern. Je 1.77×0.43.

Franc. Pesellino, um 1455.

1. Links die Jugendgeschichte Davids; 1. Samuel 15, Vers 11ff. Rechts der Kampf mit Goliath im Tal bei Socho, 1. Sam. 17. Kampfgetümmel zwischen Juden und Philistern. Goliaths Rede und Fall, Kap. 17, Vers 39—51. 77 Figuren, 39 Pferde.

2. Der Triumphzug Davids. 85 Personen und 47 Pferde. Im ersten Wagen Saul im Panzer mit Feldherrnstab, Posaunenbläser und viele Begleiter. Auf dem zweiten Wagen, der die Form einer Truhe hat, steht David, mit der Schleuder in der Rechten, den Kopf Goliaths in der Linken; dahinter liegt der Rumpf des Riesen. In langem Zug folgt das siegreiche Heer. Am Stadttor Michal mit den Frauen, 1. Sam., 18, 17. Hier ist wohl ein Porträt der Braut Eleonora Pazzi zu suchen.

Genaue Beschreibung bei Weisbach, Pesellino, S. 84—90, und im Katalog der Sammlung Wantage, Lockinge House, 1902.

Morelli, Italian Painters, p. 257. A. Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 393ff.

S. Colvin, A Picturale Chronicle of flor. art, Fig. 62.

J. Cartwright, Painters of Florence, p. 159.

## 266. 267. Boston, Mrs. Gardener, früher London Mrs. Austen, New Gallery Exhibition 1894 Nr. 129 u. 139. Tafel LX

Zwei Truhenfronten mit den Trionfi des Amor, der Castitas, der Mors, der Fama, des Tempus und der Religio. Je 61 × 16½ in.

Franc. Pesellino; um 1445.

1. Der nackte geflügelte bogenschießende Amor steht auf der Feuerkugel; vier nackte Putten mit Flammenschalen kauern unter ihm auf dem von vier wilden Schimmeln gezogenen Carro. Vier Liebespaare begleiten den Wagen, fünf gehen vor ihm voraus. — Rechts folgt die Castitas mit dem gefesselten Amor auf den Stufen ihres Throns. Einhörner ziehen den Wagen. Die Fahne des Wiesels wird vorangetragen. 13 Mädchen begleiten den Zug. Endlich die Mors mit der Sense, in ein dunkles Hemd gehüllt, aber nicht als Gerippe. Ein schwarzes Tuch mit dem hellen Kreuz der Misericordia liegt auf der Cassa funebre. Büffel ziehen den Karren über all die Toten, auf die schon die Geier warten. Ein kahler Baum bildet den Kontrast gegen die üppigen Frucht- und Blütenbäume links.

2. Die Fama, in der Sphäre thronend; ihr Wagen wird von 16 Siegern und zwei nackten Gefesselten begleitet. Links die Helden des Schwertes, rechts die des Geistes. Wir erkennen Dante, Petrarca, Boccaccio, Virgil.

Von rechts kommt mit der Eile der Hirsche der Gott der Zeit an, alt, geflügelt, den Krückstock in der Rechten, nach rückwärts gewandt und blickend. Kein Begleiter vermag der Eile des Wagens zu folgen. Endlich die Divinitas, Gott im Kreis elf schwebender und musizierender Engel auf der höchsten Sphäre, in den Wolken über ihm Löwe und Adler. Welt und Ozean tief im Grunde.

Ausführliche Beschreibung bei Weisbach, Pesellino, S. 75—83. Müntz-Essling, Petrarca, S. 148. Gazette d. b. a. 1901, p. 333. A. Venturi l. c. S. 389ff. und Revue de l'art ancien et moderne XX, 1906.

**268. Bergamo, Accademia Carrara, Sammlung Morelli Nr. 511. Tafel LXI**

Seitenbild mit der Griseldis-Novelle I. Boccacio, Decamerone X, 10. 0.43×0.48.

Franc. Pesellino.

Der Markgraf Gualtieri von Saluzzo wird von den Seinen bestürmt, endlich eine Frau zu nehmen; sie erbieten sich, ihm eine vornehme Gattin auszusuchen. Den Bitten nachgebend, deutet der Markgraf den Betroffenen seine Absicht, daß er nicht eine der von ihnen empfohlenen reichen Töchter des Landes, sondern nach eigner Wahl heiraten werde. Die Szene spielt in der Vorhalle des Palastes von Saluzzo. — Frizzoni erkannte zuerst, daß unser Bild den Anfang der Novelle der Griseldis darstellt. Die Fortsetzung bildet das folgende Bild. Ist unser Bild, wie Weisbach annimmt, von Pesellino selbst, so erst recht das Hauptbild. Das verlorene rechte Seitenbild stellte wohl den Einzug des Paares in das Schloß von Saluzzo dar; vgl. Nr. 276.

Weisbach, Pesellino, S. 93f. A. Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 396.

Frizzoni, Le Gallerie dell' Accademia Carrara etc. S. 58.

A. Colasanti, Due novelle del Boccaccio nella pittura del Quattrocento; Emporium XIX, 1904, März.

**269. Bergamo, Accademia Carrara, Sammlung Morelli Nr. 512. Tafel LXI**

Griseldis-Novelle II. Boccaccio, Decamerone X, 10. 0.43×1.10.

Franc. Pesellino.

Der Markgraf Gualtieri di Saluzzo besteigt sein Pferd, um eine Gattin zu suchen, nachdem die Freunde ihn zur Hochzeit gedrängt haben. Er will nicht nach üblicher Weise die Frau unter den bekannten Familien suchen, sondern wählt das schöne, aber arme Mädchen Griseldis aus der Nachbarschaft. Dies geht eben mit dem Wasserkrug zum Brunnen, als es den Markgrafen erblickt und stutzt. Dieser spricht mit dem Vater Gianniccola, läßt Griseldis entkleiden und ihr kostbare Kleider reichen.

G. Frizzoni (Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo, S. 58) gibt mit Recht dies Bild ebenso, wie das vorhergehende, Pesellino selbst, während Weisbach (Pesellino, S. 126) nur einen Nachfolger Pesellinos annimmt; ebenso A. Venturi l. c. S. 396.

**270. 271. Rennes, Palais universitaire, Zimmer III (aus Sammlung Campana). Tafel LXII**

Zwei Tafeln der Susanna-Geschichte, mit dem Strozziwappen.

Franc. Pesellino.

I. Versammlung der Ältesten Judas im Hause Jojakims, wo täglich Gericht gehalten wird. Die neugewählten Ältesten sitzen auf der Bank vor dem Pult. (Historie von der keuschen Susanna, Vers 5–6.) Jenseits der Straße der ebendort, Vers 4, erwähnte Garten, in den nach Vers 7 Susanna mittags mit ihren beiden Dienerinnen zu gehen pflegt. Susanna badet. Im Gebüsch sind die beiden Ältesten versteckt. Sie stürzen hervor und vergreifen sich leidenschaftlich an der nackten Frau. Rechts wird die beschuldigte Frau zum Verhör abgeführt.

II. Stolz thronen die zwei schuldigen Ältesten als Gerichtsherren in der Loggia der Strozzi. Der Schreiber liest die Klage vor, die gefesselte Susanna wird entschleiert (Vers 28 ff.). Verurteilung zum Tod, Gang zum Richtplatz. Da tritt vor das Pferd des Reiters der junge Daniel. Was kein Verstand der Verständigen sieht, das rät in Einfalt sein kindlich Gemüt. Daniels Sonderverhör, die Frage nach dem Baum und der Widerspruch der beiden Alten. Endlich die Steinigung der nackten alten Sünder.

Diese beiden Tafeln einer Historie, die sehr oft zum Preis tapferer Frauenwehr geschildert wurde, zeigen eine solche Feinheit der Zeichnung, Beleuchtung und Komposition, daß wir sie Pesellino selber zuschreiben möchten. Den Griseldisbildern in Bergamo stehen sie sehr nahe. Im Gegensatz zu der sonst häufigen Fülle und Massenregie ist hier alles klug gebunden in die Einzelgruppe. Die Architektur sorgt für Caesuren und Disposition. Das biblische Märchen ist im echten Chronikstil erzählt, der die ausdrucksreichen Einzelszenen eng nebeneinander rückt und alle Wirklichkeiten dieser ergreifenden Erzählung herausbringt. Fünfmal erscheint Susanna, als Edeldame, im Bad, als Bedrohte, vor dem Verhör, als Verurteilte, jedesmal in neuer Sphäre. Der Exekution ihrer Verleumder bleibt sie fern, — blütenweiß geht sie aus allem Verdacht hervor. Das ist alles echt florentinisch-italienisch empfunden, bescheiden und reich zugleich, von Not durchschienen und vom stillen Glanz geweiht. Die Umformung des hebräischen Originals in den toscanischen Dialekt kann hier an einem Musterbeispiel verfolgt werden.

Die Bilder sind in der Literatur noch nicht erwähnt. Das Wappen der Strozzi ist mit dem eines steigenden Luchses (?) oder Wiesels verbunden. Wir wissen aus den Briefen der Aless. Macinghi (ed. Guasti, p. 21), daß sie 1447 von Maestro Domenico di Bartolommeo da Vinegia „uno paio di forzieri" bemalen ließ, als die Ehe ihrer Tochter mit M. Parenti bevorstand. Die zwei Jahre jüngere Tochter Alessandra heiratete Giovanni Bonsi (um 1450); es ist möglich, daß die Bilder in Rennes von Pesellino damals gemalt sind. Wir haben jedenfalls in den Gebäuden links auf beiden Bildern die alte Loggia des Palazzo Strozzi zu sehen, die dann Benedetto da Maianos Neubau gewichen ist.

272. 273. **Rom, Sammlung Castellani, Vendita 1884 Katal. Nr. 1116.**

Zwei Seitenbilder einer Truhe. Je 0.40 × 0.37 cm.

Florenz, um 1450.

1. Susanna, zum Verhör geführt.
2. „Des estropiés et une femme possedée du démon prosternés devant un tombeau."

274. 275. **Wien, Sammlung Wittgenstein, früher Sammlung Toscanelli-Florenz.** Tafel LXIII

Die sieben freien Künste und Tugenden.

In der Art Pesellinos.

1. Rechts die Vertreterinnen des Triviums, links die des Quadriviums (mit Aufschriften). Die Männer sind Priscian, Cicero, Aristoteles, Ptolomaeus, Tubalcain, Pythagoras und Euklid.

2. Hier sitzen die sog. drei christlichen Tugenden in der Mitte, die vier weltlichen rechts und links. Die Männer (von rechts): Scipio Africanus, Simson, Noah oder Alexander, M. Aemilius, Att. Regulus oder Moses, Traian und Solon.

Weisbach, Pesellino, S. 90ff. und Gaz. d. b. a. 1898, p. 158. Die Zuschreibung an Pesellino selbst läßt sich nicht halten. Auch Venturi l. c. S. 396 lehnt sie ab.

Über die freien Künste zusammenfassend: A. Filangieri: Marziano Capella e la rappresentazione delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento. Napoli 1901; J. v. Schlosser, Wiener Jahrbuch 1896. Vgl. auch unsere Nr. 339 und 340.

## 276. Florenz, Conte Serristori. Tafel LXII

Große reich dekorierte Prachttruhe mit der Griseldis-Novelle (Boccaccio, Decamerone X, 10). Wappen der Serristori. 1.66 × 0.47.

Florenz, in der Art Pesellinos. Sehr übermalt.

Links reitet Griseldis, als Edeldame eingekleidet, auf weißem Zelter auf das Schloß des Markgrafen von Saluzzo zu. Hinter ihr der Bräutigam und dessen Freunde. Am Tor erwarten drei Dienerinnen die junge Herrin. Tusch. In der Mitte hat die Gräfin das zweite Kind geboren und willigt demütig ein, daß auch dieses, wie das erste (dessen Wegführung im Hintergrund links geschildert wird) ihr genommen werde. Dann kniet sie noch demütiger vor ihrem Mann, nur mit dem Hemd bekleidet; sie nimmt Abschied und kehrt in das Haus ihres Vaters Giannicola zurück. Ein Zwischenbild zeigt die beiden Kinder der Griseldis, aufs lieblichste herangewachsen, im Park von Bologna beim Spaziergang. Rechts wird die Scheinhochzeit hergerichtet, bei der Griseldis Dienste leisten soll. Ärmlich gekleidet tritt sie in den Festsaal, um gleich daneben, von zwei Pagen geführt, im alten vornehmen Kostüm vor dem Markgrafen zu knien, wobei sie ihre Kinder wiedererkennt.

In der Literatur nirgends erwähnt.

## 277—279. Florenz, Sammlung Toscanelli, Vendita 1883 Nr. 57—59.

Drei Truhenfronten „mit Szenen aus dem Leben des Themistocles und Cimon". 1.53 × 0.40. Heutiger Standort unbekannt.

Florenz, um 1463. Wappen der Rucellai und Vettori.

Nach dem Katalog soll es sich um Themistocles und Cimon (im Kampf mit den Persern und Xerxes) und um Triumphe handeln. Das klingt aber unwahrscheinlich.

In dem Bottegenbuch des Marco del Buono und Apollonio findet sich eine Truhenlieferung für die figlia di Giov. Rucellai maritata a Piero di Francesco di Pagolo Vettori notiert. 1463 heiratete Caterina Rucellai den Piero di Francesco Vettori.

## 280. London, National Gallery Nr. 591, früher in Florenz, Casa Lombardi-Baldi, dann in der Casa Albergotti in Arezzo. Tafel LXIV

Desco: Helenas Raub (früher „Der Raub der Venetianer Bräute" genannt), 1 f $7\frac{1}{2} \times 2$ ft. Achteckig.

Benozzo Gozzoli (?).

Rechts der Tempel in Sparta mit der goldenen Statue der Aphrodite. Zwei der Dienerinnen Helenas werden aus der Gruppe vieler Mädchen von den Troianern geraubt. Helena selbst wird auf Paris' Schultern soeben aus dem Tempel getragen. Andere Troianer weiter links. Ein großes Schiff im Hafen, dahinter Berge mit Burgen. Prächtige Kostüme.

J. Burckhardt (Beiträge, S. 312) glaubt hier „eine frevelhaft gewählte Szene für einen Brautschrank" sehen zu sollen. Das mythologische Thema enthält aber durchaus keine Aufforderung an die Jungvermählte, sich nun auch entführen zu lassen, sondern illustriert einfach und naiv die Kraft der Liebe nach Ilias 6, 290.

## 281. 282. Paris, Sammlung Chalandon. Tafel LXIV

Zwei Truhenbilder: Der Kampf des Kaisers Heraclius mit Chosroe; Auffindung des wahren Kreuzes durch die Kaiserin Helena. Je $0.95 \times 0.25$.

In der Art Benozzo Gozzolis. Von derselben Hand wie Nr. 280.

1. Der Kampf des Heraclius mit Chosroe. Vgl. die Darstellung Piero della Francescas in Arezzo. Legenda aurea, ed. Grässe, Kap. LXVIII.

2. Die Auffindung des wahren Kreuzes durch Kaiserin Helena; vergebens versuchen die Juden den Transport zu hindern. Kampf unter den Mauern Jerusalems. Helena besteigt das Schiff, um nach Konstantinopel zurückzufahren. Leg. aurea l. c. S. 305.

Vgl. Rappresentazioni sacre, ed. d'Ancona II, 187ff. und III, 7ff.

## 283—285. Florenz, Stef. Bardini, früher Palazzo Strozzi-Florenz. Tafel LXV—LXVII

Große Prunktruhe mit der Schlacht von Trapezunt 1461. $1.25 \times 0.39$ (das Frontbild).

Florenz, nach 1461.

Auf dem Frontbild links oben „Costantinopoli" mit Santa Sofia, San Francesco und dem Kaiserpalast, Tekfour-Serail; auf der Insel Pera il Castello turco. Dann Marmaggiore (= schwarzes Meer), davor Bosporo (lo streto) und lo Scutario (gegenüber Pera). Rechts die große Stadt Trebisonda (Trapezunt), hier das Zeltlager. Auf dem Carro kommt rechts vorn der Sultan Mahomet an, der gegen Kaiser David kämpft. — Seitlich rechts und links Wappen mit dem Adler. Das Innere des Deckels ist mit hellem, der Seidenweberei nachgeahmtem Granatapfelmuster ausgemalt; ähnlich, aber dunkler, die sonst stets unverzierte Rückseite.

Vgl. Weisbach, Z. f. b. K. 1913, S. 262, der den Maler mit dem Meister der Alexandertruhen bei Lord Crawford, Nr. 150 und 151, identifiziert.

Palla Strozzi ist 1462, ein Jahr nach dem Fall von Trapezunt, gestorben.

## 286. 287. Somerset, Eastnor Castle. Tafel LXVIII

Zwei große vergoldete Truhen mit dem Duell und der Versöhnung zweier feindlicher Häuser, vielleicht der Medici und Albizzi im Jahr 1433.

In der Art Benozzo Gozzolis.

1. Vor dem geöffneten Tor einer großen ummauerten Stadt, deren Architekturen Anklänge an Florenz (Palazzo de' Signori, Kuppel des Doms usw.) verraten, wollen zwei Gegner mit erhobenen nackten Schwertern eben aufeinander losgehen, als im Tor ein Papst mit Gefolge erscheint, um die Kämpfenden zu versöhnen. Hinter den Duellanten ihre Eskorte, Fahnen mit der Devise SPQR, Bläser zu Pferde. Die beiden Parteien ziehen dann nach rechts und links ab.

2. An einer Mauerbresche derselben Stadt ziehen die Versöhnten, auf Triumphkarren unter Baldachinen stehend, in die Stadt ein. Schwert- und Lanzenträger ziehen voraus. Die Fahnen und Baldachine tragen wieder die Impresa SPQR.

Möglicherweise bezieht sich dieses Doppelbild auf die Versöhnung der Häuser Medici und Albizzi durch Papst Eugen IV. am 29. Sept. 1433 (Capponi, Storia di Firenze II, 324ff.). Freilich erklärt sich dadurch nicht die Impresa der Fahnen.

Auf den Pilastern der Truhen ist links das Wappen eines steigenden Löwen, rechts das mit einem verschlungenen Band. — Die Stadt kann auf keinen Fall Rom sein; diese Kapitale wird auch in der größten Abbreviatur stets durch die beiden Pyramiden und die Traianssäule charakterisiert. Die Erscheinung des Papstes schließt eine antike Sage aus. Zu der oben genannten Versöhnung paßt die Notiz, daß der nach Florenz heimkehrende Cosimo Medici nicht durch die Via Larga einzog, sondern durch ein kleines Pförtchen bei der Annunziata; damals war Papst Eugen IV. in Florenz.

Schubring, Burlington Magazine, März 1913.

Zugehörig die Seiten- und Innenbilder Nr. 288—290.

## 288. Somerset, Eastnor Castle. Tafel LXIX

Condottiere. Seitenstück, gehört zu der Front Nr. 286.

In der Art Benozzo Gozzolis.

Der Dargestellte ist der bärtige der beiden Gegner, die auf den Hauptbildern sich bekämpfen und versöhnen. Näheres s. dort.

Burlington Magazine, Januar 1913.

## 289. 290. Somerset, Eastnor Castle. Tafel LXIX

Innenbilder der Truhen Nr. 286 und 287.

In der Art Benozzo Gozzolis.

Beide Gatten liegend und nackt; der Mann schlummert und hält in der Rechten eine Centifolie, ein Symbol für die Blüte, die er eben gepflückt hat. Die Frau ist im Begriff, einzuschlummern. — Der Grund zerstört und überstrichen.

Burlington Magazine, Januar 1913.

**291—293. Worcester, Massachusetts U. S. A., Art Museum.** **Tafel LXX**

Truhe mit Frontbild und Seitenbildern. Die Krönung Kaiser Friedrichs III. durch Nicolaus V. am 19. März 1452.

In der Art Benozzo Gozzolis.

Kaiser Friedrich III. kam am 1. Januar 1452 auf den Boden Italiens und reiste über Padua, Bologna, Florenz, Siena nach Rom, wo er am 8. März am Monte Mario ankam. Am 16. März fand seine Trauung mit Eleonore von Portugal statt; am nächstfolgenden Sonntag (19. März) die Krönung. Diese Szene ist links dargestellt. Friedrich und Eleonore knien vor dem Papst; auf der Estrade die Kardinäle und Bischöfe, vor den Stufen das beiderseitige fürstliche Gefolge. Die zweite Szene zeigt die Begegnung des Kaisers und Papstes vor St. Peter, wo der Kaiser den Steigbügel des Papstes gehalten hat. Endlich rechts Einzug des Kaisers in Rom über die Engelsbrücke, wo er 200 Edle zu Rittern schlug. Hinter der Brücke ragt der mächtige Untersatz des Castello S. Angelo auf; die Kirche in der Mitte ist Sa Maria Traspontina. Die Bauten links sind der Vatikan. Die Krönung hat in Wirklichkeit im Innern von St. Peter stattgefunden; der Maler begnügt sich mit der Rampe vor dem Palast des Vatikans.

Vgl. zum Historischen: Pastor, Geschichte der Päpste I, S. 483—489.

Der Maler hat vermutlich aus eigener Anschauung berichtet und selbst den Szenen beigewohnt, die er freilich ein wenig umgruppieren mußte. Kannte er die Szenen nur aus der Beschreibung, so konnte sie ihm als Augenzeuge Enea Silvio Piccolomini liefern (Historia Frid. III., 265ff.) oder Infessura (Römisches Tagebuch, übersetzt von H. Hefele, Jena 1913, S. 43f.).

Auf dem linken Seitenstück ist dargestellt: Eleonore geht zum Beilager in den Palast zurück; auf dem rechten Seitenstück: der Kaiser kehrt in den Palast zurück.

Vgl. Weisbach Zeitschrift für bild. Kunst, 1913, S. 254ff. Schubring, Vespasiano da Bisticci, Jena 1914, S. 120.

**294. Paris, Musée Cluny Nr. 1683.** **Tafel LXX**

Die Geschichte von den zwei Schlangen. Gesta Rom. Cap. XIII. 1.72 × 0.42.

In der Art Benozzo Gozzolis. „Gentile da Fabriano".

Links sehen der König und seine Frau Cornelia die zwei „Schlangen" über den Boden herankommen; der König befragt „seine Meister und Gelehrten", was das bedeute. Diese antworten in der feierlichen Sitzung unter der Säulenhalle, daß der Tod der männlichen Schlange den des Königs, der weiblichen den der Königin mit sich bringen werde. Der König befiehlt, die männliche Schlange zu töten; „denn wenn eine Frau leben bleibt, kann sie noch viele Söhne zeugen, die die Nachfolge in meinem Reiche erhalten können; wenn sie aber stirbt, werde ich keine Erben haben." In der Zelle rechts ist dann wirklich die eine Schlange tot und der König fällt tot hin. Vier reizvolle Architekturen. Drei Hallen und eine schwarz-weiße Kirchenfassade im Stil von San Miniato.

**295. Paris, Musée Cluny Nr. 1684.** **Tafel LXX**

Antiochus und Stratonice. 1.72 × 0.42.

In der Art Benozzo Gozzolis. „Gentile da Fabriano."

Links liegt der kranke Königsohn Antiochus im Bett; der Arzt Erasistratos fühlt ihm den Puls, dessen schnellere Schläge dem klugen Mann verraten, daß die eben eintretende Stiefmutter Stratonice der Grund der Krankheit des Königsohns ist. Im Venustempel gibt dann der verzichtende König Seleukos sein junges Weib und seinen Sohn zusammen. Das Paar kniet vor dem Fürsten in der hohen Halle. Rechts der Tod des Seleukos.

Quelle: Plutarch, Demetrios. Vgl. die Notizen zu Nr. 474 u. 475.

Gegenstück zu Nr. 294. Beide Bilder reden vom Verzicht; dort stirbt ein König freiwillig, damit die Gattin lebe und noch neue Söhne gebäre. Hier verzichtet der alte Seleukos auf sein junges Weib und schenkt es dem Sohn aus erster Ehe.

Goethe, Wilhelm Meister I, 17: Wie jammerte mich, wie jammert mich noch ein Jüngling, der die süßen Triebe, das schönste Erbteil, das uns die Natur gab, in sich verschließen, und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muß, so daß sein Innerstes unter ungeheuern Schmerzen verzehrt wird. Wie bedauere ich die Unglückliche, die sich einem andern widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat! — Vgl. ib. IV, 9.

## 296. 297. Newyork, Metropolitan Museum; früher Florenz, Bardini, Auktion 1899, Katalog Tafel 62. Tafel LXXI

Zwei Truhenbilder mit der Argonautensage. 3 ft. $10^1/_2 \times 7$ ft.

Nachfolger Pesellinos, um 1470.

I. a) Jasons Abschied von Pelias. Rüstung zur Abfahrt. Hirschjagd. b) Im Hintergrund die Nebenszenen: Orpheus wird zur Teilnahme an der Fahrt beredet und Chiron um Rat befragt. Hylas wird von den Nymphen in Mysien geraubt, als er Wasser suchen geht. — Die Argo segelt ohne Hylas ab, Hercules schifft im Kahn ans Land, um seinen Liebling zu suchen.

II. a) Die Argo landet in Kolchis; König Aietes mit seinen Töchtern Medea und Chalciope kommt auf einem Triumphwagen den fremden Helden entgegen. Medea verrät die Bewegung ihres Herzens. b) Rechts bittet Jason den Aietes um das Vlies; er besteigt dann das Pferd und jagt über die Brücke dem Tempel zu, auf den von oben her auch Medea zueilt. c) Er sät die Drachensaat, bezwingt die eisernen Männer und raubt mit Orpheus' Hilfe im Tempel das in der Mitte hängende Vlies. d) Medea eilt Jason nach und begleitet die Helden nach Jolkos zurück, wo sie den Töchtern des Pelias rät, den Vater zu zerstückeln und zu verjüngen. Die Argo ganz links auf dem Wasser.

Quellen: Val. Flaccus, Apollonios Rhodios, Apollodor 1, 9, 16ff. Ovid, Metam. 7, 1ff.

Lit.: Weisbach, Pesellino, S. 120ff. mit ausführlicher Beschreibung.

Über Jasondarstellungen bei den Embriachi vgl. J. von Schlosser, Wiener Jahrbuch XX, 220ff. Er gibt als Quelle Benoit de Sainte More: Roman de Troie an.

Man wird sich der Stelle in Goethes Wahrheit und Dichtung II, 9 erinnern, wo die Teppiche mit Jasondarstellungen im Straßburger Festsaal bei Marie Antoinettes Empfang beschrieben und ihre tragischen Szenen von dem jungen Studenten, als zum Fest wenig passend, mit Entrüstung zurückgewiesen werden. Auch in Toscana wird die Erzählung lediglich um ihres farbigen Reichtums und der Resolutheit des liebenden Mädchens willen gewählt; Medeas Zauberkraft spielt inhaltlich keine Rolle.

298. 299. **London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 104 u. 124.** **Tafel LXXII**

Raub der Sabinerinnen und Versöhnung. Mit gemustertem Untersatz.

Florentiner Meister, datiert 1465.

1. Im Circus maximus vor den Mauern Roms Kampfspiele der Römer, zu denen die Sabiner mit ihren Frauen und Töchtern eingeladen sind. Überfall und Raub.

2. Versöhnung der ein Jahr später wieder heranrückenden Väter und Brüder der geraubten Mädchen mit den Römern; die inzwischen geborenen Kinder erleichtern die Friedensvermittlung. Hochzeitsmahl und Reigen vor dem Palast des Romulus.

Die Szenen wurden früher einfach als Festspiele, Saltimbanchi gedeutet. Es kann aber nicht zweifelhaft sein, daß die Szene Livius I, 12, 13, gemeint ist, zumal diese sehr oft auf Cassonebildern mit deutlicher Anspielung auf erhofften Ehesegen vorkommt. Die unter den Bildern angebrachten Wappen der Davanzati und Redditi weisen auf das Jahr 1465, in dem Antonio Davanzato Lisa Redditi heiratete.

Literatur: M. d. Mesnil: L'art flamand et hollandais 1906, VI, p. 64ff. Schubring, Burlington Magazine, März 1913.

Diese Bilder wurden von Rankin und Mather irrtümlich als Fronten mit den Seitenbildern der Phaeton- und Daphnetafeln etc. (Nr. 152ff.) zusammengestellt. Vgl. S. 259.

300. **Richmond (Surrey), Sammlung Fred. Cook.**

Cassonefront. Versöhnung der Römer und Sabiner. 1.61 × 0.43.

In der Art Benozzo Gozzolis.

Das Gegenstück zu einem verlorenen Bild, das den Raub der Sabinerinnen im Circus maximus darstellte. Vgl. die Truhen der vorhergehenden Nummern bei Lord Crawford mit demselben Thema.

H. Cook und T. Borenius, Catalogue of the paintings at Doughty House Richmond I, Nr. 20.

301. **Brüssel, Sammlung Somzée, Vente 1904 Nr. 314.**

Truhenbild mit Caesars Kampf am Rubicon und dem Triumph Caesars. 1.30 × 0.40.

„Benozzo Gozzoli."

Schlachtgetümmel. Rechts und links Stadtarchitektur; im Hintergrund das Meer mit Segelschiffen.

Ich habe das Bild nicht gesehen; nach der Beschreibung dürfte es früher als Gozzoli sein.

302. **London, Lady Iligo.**

Truhe mit bemalter Front. Die Großmut des Scipio.

Florentinisch, um 1470, in der Art Gozzolis.

In der Halle der Mitte sitzt Scipio; ihm wird nach der Eroberung Neucarthagos der Stadt das schönste Mädchen Lucrezia als Beute zugeführt. Links Aluceius, der seine Braut begleitet hatte und nun allein zurückkehren will. Rechts der Vater des Mädchens, dem Diener mit umschnürten Ballen folgen, die das Lösegeld für das Mädchen enthalten.

## 303. Paris, Musée Cluny Nr. 1709. Sammlung Campana 181.

Reiterszene. 1.60 × 0.35.

Florenz, um 1460.

„Lorentino d' Angelo."

**Reiter treffen sich vor dem Tor eines Schlosses.**

## III. Botticelli und sein Kreis.

**304. Boston, Mrs. Gardener; früher Sammlung Ashburnham-London; vielleicht aus der Casa Giov. Vespucci in Florenz.** Tafel LXXII

Der Tod der Lucrezia. 70 × 33½ in.

Sandro Botticelli; um 1490.

Drei Szenen: Links Lucrezia von Tarquinius bedroht; in der Mitte die Leichenrede des Brutus an der Säule des Mars; rechts im Hause der Selbstmord Lucrezias. Livius I, 57ff.

Die Reliefs an dem Triumphbogen und den Häusern stellen dar: den Tod des Horatius Cocles, Judith und Holofernes, Marcus Curtius, den Raub der Sabinerinnen, den Mord der Tarquinier, M. Scaevola. — Gegenstück zu Nr. 305.

Sehr stolze, feierliche Architektur; dramatische Gegenstellung der beiden Eckszenen zum Tumult der Mitte. Pathetisch-tragische Roma-Stimmung. — Vasari III, 312.

Burlington Magazine IX, 291. Gazette d. b. a. 1896, 206 (Berenson). Ullmann, Botticelli, S. 139. Horne, Botticelli, S. 285ff. Venturi, storia d. a. it. VII, I, S. 637.

**305. Bergamo, Galleria Morelli Nr. 525; früher Rom, Monte di pietà.** Tafel LXXIII

Der Tod der Virginia Romana. 1.65 × 0.82.

Sandro Botticelli, um 1490.

Große Prunkhalle einer altrömischen Basilika, in deren Apsis hohe Stufen zum Richterthron führen. Seitlich offene Pfeilerhallen, die Pilaster mit reichem Dekor. Über den Seitentüren Reliefs der Tarpeia und des Tatius. Der Gerichtsherr ist Appius Claudius, vor dem der vom Feld kommende Vater L. Virginius und der Bräutigam Virginias, Icilius, das Mädchen zu schützen suchen. In der Szene links sucht Marcus, der Sklave des Appius, das Mädchen zu greifen. Rechts dann der Mord; der Vater reißt Virginia an den Haaren, biegt ihren Kopf zurück und durchschlägt die Gurgel mit dem Schwert. Dann sitzt der Unglückliche eilig auf, um zu fliehen. — Im ganzen 50 Personen (auf dem Cassonebild Amico di Sandros mit dem gleichen Thema nur 30!). Die Gruppen sind knäuelartig zusammengedrängt, durch die Architektur aber dann klar geschieden. — Livius III, 44, 47 ff.

Ullmann, Botticelli, S. 139, der zwei ähnliche Bilder beim Conte di Brindisi-Antinori in Florenz von Botticini erwähnt.

G. Frizzoni, Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo, 1907, S. 60.

Das Gegenstück zu Nr. 304 und auch für Giovanni Vespucci (Vasari III, 312) gemalt. Horne, Botticelli, S. 275. Venturi l. c. S. 636.

306—309. **London, Sammlung Mond (Katalog II, 401), früher beim Marchese Rondinelli-Florenz. Newyork, Metropolitan Museum (früher Sammlung Abdy-London). Dresden, Gemälde-Gallerie Nr. 9 (aus der Sammlung v. Quast).** **Tafel LXXIII—LXXIV**

Vier Tafeln aus dem Leben des hlg. Zenobius. Je 1.82 × 0.66 (59 × 26½ in.)

Sandro Botticelli, um 1480.

1. (Mond 1). a) Zenobius, der Sohn des Lucianus und der Sofia, versagt sich, 22jährig, der Braut und wendet sich zu dem Bischof Theodosius. b) Zenobius wird von Theodosius getauft. c) Zenobius' Mutter wird getauft. d) Zenobius wird zum Bischof von Florenz geweiht. Segnung durch den Papst Damasus.

2. (Mond 2). a) (Mitte) In der via Albizzi in Florenz erweckt der Bischof Zenobius den totgeglaubten Knaben einer christlichen Witwe, der während der Pilgerschaft der Mutter nach Rom gestorben war. b) (Links) Zenobius beschwört die Teufel, damit sie die Körper zweier heidnischer florentiner Jünglinge verlassen. c) (Rechts) Zenobius macht einen blinden Boten des heiligen Ambrosius sehend. Ein Palast im Stil des pal. Rucellai.

3. (Newyork). a) Heilung eines kranken Mädchens. b) Auferweckung eines Verstorbenen. c) Der Diakon Eugenius wird von Zenobius aufgefordert: d) das kranke Mädchen (vorn rechts) zu heilen.

4. (Dresden). a) Ein florentiner Knabe wird von einem Karren überfahren und getötet. b) Die Mutter bringt den toten Sohn zu Zenobius. c) Der wieder ins Leben gebetete Knabe wird der beglückten Mutter zugeführt. d) Der sterbende Zenobius segnet die Frommen, die an seinem Bett knieen. Truhe mit dem Hocker für die Speisen am Bett.

Die literarische Quelle: Opus historiale des Erzbischofs Antonino von Florenz, gedruckt Nürnberg 1484 und Basel 1491. 1439 wurden die Gebeine des Zenobius am Hochaltar des florentiner Doms neu beigesetzt. Vgl. auch Tolosani, Giov. Maria, Vita di S. Zenobii, Firenze 1487.

Literatur: L. M. Richter, Zeitschr. f. b. K. 1913, S. 94. Morelli, Gall. München und Dresden, S. 336. — J. P. Richter, Katalog der Sammlung Mond II, S. 406 (Zeit: vor 1480; Horne: nach 1500). Berenson: Bulletin of the Metropolitan Museum of art, Newyork, Oktober 1911. C. J. F. F. in Arte XV, p. 269. Ullmann, Botticelli, S. 139. Venturi l. c. S. 637.

Die vier Bilder haben vielleicht einen Sakramentsschrank im erzbischöflichen Palais in Florenz geschmückt. Das Dresdener Bild steht qualitativ am höchsten, das in Newyork ist das schwächste. 1491 wurde Botticelli der musivische Schmuck der Zenobiuskapelle des flor. Doms übertragen; die Mosaiken wurden nicht ausgeführt. Die Bilder sind sicher früher als die Tafeln mit Lucrezia und Virginia.

310. **Florenz, Uffizien Nr. 1182, für Antonio Segni in Florenz gemalt. Vasari III, 324.** **Tafel LXXVI**

Allegorie der Verleumdung. 0.90 × 0.60. Einsatzstück oder Sopraporte.

Sandro Botticelli, um 1490.

Die genaue Beschreibung bei Ullmann, Botticelli, S. 116. Nicht Lukian selbst, sondern L. Battista Albertis Beschreibung (Janitschek, S. 144) liegt zugrunde. Vgl. Foerster,

Lukian in der Renaissance, Archiv für Literaturgesch. XIV, S. 337ff., und Jahrbuch d. pr. Kss. 1887, S. 29ff. Horne, Botticelli, S. 260. In den Reliefs sind folgende heroische und mythologische Themata behandelt: 3 Judithszenen, 2 Georgsszenen, 2 Davidszenen, Apoll und Daphne, Hercules den Lichas tötend, Hercules und die Rosse der Diomedes, Mars und Venus, Urteil des Paris, Mucius Scaevola, Titanenkampf, Prometheus, Jupiter und Antiope, Traian und die Witwe, endlich die Nastagio-Novelle Boccaccios. Venturi, storia d. a. ital. VII, I, S. 628ff.

**311. Berlin, Sammlung von Kaufmann, Kat. Nr. 91 Tafel LIII. Tafel LXXVI**

Einsatzbild: Judith, aus dem Zelt tretend. 0.36 × 0.20.

Sandro Botticelli.

Die einzige Darstellung der Judithszene, bei der Judith vor dem Zelt ohne Dienerin erscheint. Der leuchtend rote Zeltvorhang entläßt die freudig stolze Frau, die mit leichtem Schritt auf nackten Sohlen die Stelle ihres Sieges verläßt. — Vielleicht ein Pendant zu einer Lucrezia, entsprechend Sodomas Bildern in Siena und Hannover. — Das Bild wird von Ullmann nicht erwähnt. Venturi l. c. S. 642.

**312. Rom, Fürst Pallavicini.**

Einsatzbild? „La Derelitta" (Thamar), Genesis 38, 14.

Sandro Botticelli.

Nach Hartlaub (Matteo da Siena, S. 31f.), der das Bild Francesco di Giorgio zuschreibt, gehört die kleine Tafel in eine größere Reihe von Bildern. Bis jetzt hat sich aber kein anderes Bild in dieser Art gefunden. Venturi (l. c. S. 631) erklärt das Bild als die Frau des Leviten, die von den Söhnen Belials mißbraucht wird. (Buch der Richter, Kap. 19.)

**313. London, National Gallery Nr. 915, bis 1874 bei Al. Barker, London. Tafel LXXV**

Mars und Venus. 2 f. 3½ in. × 5 ft. 8 in.

Botticelli, zur Zeit der Primavera.

Links Venus in weiß-goldenem Gewand, auf ein Kissen den rechten Arm stützend, wachend und ruhig um sich blickend, der munteren kleinen Faune nicht achtend, die mit des Gatten Waffen spielen. Mars liegt rechts, nackt, in tiefem Schlaf. Im Baumstamm die Bienen, wie auf Filaretes Medaille mit dem Selbstporträt.

Wahrscheinlich eine Illustration zu Lorenzo magnificos herrlichem Gedicht: Marte e Venere, wo freilich die Satyrn fehlen. Die Beziehung auf Odyssee VIII, 266 ist zu entfernt. Ullmann verweist auch auf Polizians Giostra 1, 122, wo Amor heimkehrend die Mutter bei Mars findet:

Trovolla assisa in letto fuor del lembo
Pur mo di Marte sciolta dalle braccia
Il qual rovescio gli giacea nel grembo
Pascendo gli occhi pur della sua faccia.

Diese Stelle paßt aber noch besser auf Piero di Cosimos berliner Bild (s. Nr. 410). Venturi l. c. S. 626.

314. 315. **Paris, Louvre Nr. 1299 u. London, National Gallery Nr. 916, letzteres früher bei Al. Barker.** **Tafel LXXV**

Venus mit Amoretten. 3 f. ½ in. × 5 ft. 8 in.

Schule Sandro Botticellis.

Beide Bilder lehnen sich in vielen Punkten an Botticellis Original in London (s. Nr. 313) an, mit dem Hauptunterschied, daß die Gestalt des Mars hier fehlt. Das Bild im Louvre zeigt eine blühende Wiese, auf der die mit dem weißen Hemd und roten Mantel bedeckte Venus ruht. Sie stützt den rechten Ellenbogen auf den Sockel einer rosenumblühten Pergola (in London auf ein Kissen). Ein Amor liegt ihr im linken Arm, zwei andere Liebesgötter bringen Blumen und Früchte. Eine Stadt in der Ferne am Fluß; Hügel dahinter.

Ullmann (S. 106) verweist wieder auf Polizians Giostra 1, 123 und glaubt den Meister des londoner Bilds mit dem des Tobiasbildes in Turin (Nr. 98) identifizieren zu sollen, den des Louvrebildes mit dem Autor der „Fruchtbarkeit" in Chantilly und der Magdalena in Lille (Nr. 885). — Venturi l. c. S. 643: „tarda imitazione dal B."

316. **Chantilly, Gemäldesammlung Nr. 19, früher Paris, Sammlung Leclanché, davor Palazzo Torrigiani-Florenz und Pal. Nero-Florenz.** **Tafel LXXVII**

Esther vor Ahasver. 1.31 × 0.47.

Amico di Sandro. Katalog von Chantilly: „Filippino Lippi."

In der Mitte neigt Ahasver sein Scepter vor Esther. Neben ihm die persischen und medischen Fürsten Charsena, Sethar, Admata, Tarsis, Meres, Marsena (vgl. Esther 1, 14). Rechts und links vorn drei andere Jungfrauen, nach und vor der Vorstellung vor dem König. Vorn rechts sitzt Mardochai (2, 19). Im Hintergrund das Fest Esthers.

Die Erzählung von Esthers Audienz vor Ahasver steht kurz im Buch Esther 2, 15ff.; ausführlicher aber wird ihre Ohnmacht, des Königs Aufspringen vom Thron usw. in den „Stücken in Esther", 4, 3ff. erzählt. Darauf beruht dann die Rappresentazione (d'Ancona, rappr. sacre I, 129ff.). Hier wird zuerst die Königin Vasthi verstoßen, dann sieht Ahasver im Garten le donzelle (S. 139), heißt Esther kommen und wählt sie zur Sposa; Feste, Tänze, Schmausereien (S. 141).

Vgl. über diesen vielbeschriebenen Cassone Berenson, The study and criticismen of ital. art I, 55 und Gazette d. b. a. XXI und XXII, 1899, und Gruyer, La peinture en Chantilly. — Venturi l. c. S. 643.

Zugehörig ein Pendant bei Baron Pastré, Paris (früher bei L. Goldschmidt, Paris) mit der zweiten Audienz der Esther; die Seitenstücke der ersten Front in der Gallerie Liechtenstein in Wien (s. Kat. Nr. 317, 318), aber nicht die kleinen Bilder im Louvre und in Pest. (Nr. 360 u. 361).

Vgl. Bocchi-Cinelli, Bellezze di Firenze (casa di Nero), p. 288.

**317. 318. Wien, Fürst Liechtenstein.** Tafel LXXVII

Zwei Seitenbilder der Esthertruhe in Chantilly. 0.47 × 0.38.

Amico di Sandro.

1. Esther geht, obwohl es unter Todesstrafe verboten ist, festlich geschmückt (blond, hellrotes Gewand, geschlitzte Ärmel) zum königlichen Palast, ähnlich wie Judith ihre Zagheit beiseite setzend, um das Vaterland zu retten. An den Fingern der erhobenen Linken zählt sie noch einmal die Gründe auf, die sie dem König Ahasver vorsagen wird.

2. Mardochai wird von Haman festlich gekleidet und zu Pferde durch die Straßen geleitet. Buch Esther, Kap. VI, 1—11: „So wird man tun dem Mann, den der König gerne ehren wollte."

**319. Paris, Comte Pastré, früher Leop. Goldschmidt-Paris.**

Truhenfront mit der Esthergeschichte. 1.31 × 0.47.

Amico di Sandro.

Das Bild, dessen Besichtigung und Abbildung der Besitzer nicht gestattet, stellt die zweite Audienz Esthers vor Ahasver dar. Vgl. Berenson, The study and criticismen of ital. art, I, S. 55.

Zwei kleine Estherbilder, die vielleicht die Seitenteile zu der Front bei Baron Pastré in Paris bilden, sollen sich nach Venturi l. c. VII, I, S. 642 u. 679 bei H. Horne in Florenz befinden.

**320. Paris, Louvre Nr. 1662.** Tafel LXXVI

Truhenbild mit dem Tod der Virginia. 1.21 × 0.40.

Amico di Sandro.

Große helle fünfbogige Halle mit Durchblicken auf die Campagna. Nur der Mittelbau ist geschlossen. Hier sitzt der Decemvir Appius Claudius, der von L. Virginius die Tochter fordert. Dieser kann sie dem Mächtigen nicht weigern; aber er ersticht die eigene Tochter (rechts), zum Entsetzen der Frauen und des Bräutigams Icilius. Letzterer suchte schon vorher (links) seine Braut den Nachstellungen des Marcus, des Sklaven des Decemvirn, zu entziehen. Livius 3, 44, 47 ff. — Vielleicht Gegenstück zu Nr. 321.

Überaus feine und subtile Durchführung, mit graziösester Lichtverteilung und leidenschaftlicher Bewegung. Von Berenson mit dem Esther-Cassone in Chantilly und der Lucrezia (cf. Nr. 321) im Palazzo Pitti dem Amico di Sandro zugewiesen.

**321. Florenz, Palazzo Pitti Nr. 388.** Tafel LXXVIII

Tod der Lucrezia. 1.25 × 0.41.

Amico di Sandro.

1. Ein offener Platz vor einer dreibogigen offenen Halle; seitlich mächtige Paläste mit sparsamen Fenstern. In der dunkelnden Tür links ersticht sich die geschändete Lucrezia, im Beisein ihres Vaters, des Lucrezius Tricipitinus, des Brutus, Collatinus und der Verwandten.

2. Vor der Bildsäule des Mars wird die Leiche aufgebahrt; neun Männer stehen zu Häupten, neun zu Füßen der Bahre. Brutus steigt auf die Stufen der Säule, hebt den blutigen Dolch Lucrezias und fordert zur Vertreibung der Tyrannen auf.

3. Von rechts kommt ein Reiter mit seinem Pagen angesprengt. Sehr helle, feine Beleuchtung. Vor dem hellen Grau der ruhigen Wände stehen die Figuren mit farbiger, pikanter Frische. Durchblick auf das Landhaus des Collatinus.

Quelle: Livius 1, 57ff. Gesta Romanorum ed. Grässe, Kapitel 135, S. 261, wo die Erzählung aus Augustins, De civitate dei, genommen ist.

## 322. Dublin, National Gallery.

Lucrezias Geschichte. 4 ft. $10^1/_4 \times 1$ ft. $3\frac{1}{2}$ in.

„Botticelli".

Links stürzt Lucrezia zu dem Gastmahl im Haus des Brutus und ersticht sich. In der Mitte schwört an ihrer aufgebahrten Leiche Brutus Rache. Rechts werden die Tarquinier vertrieben.

Die Komposition stimmt mit der des Palazzo Pitti (amico di Sandro) fast überein.

## 324. Florenz, Galleria Corsini Nr. 340.

Truhenfront: Fünf auf Wolken sitzende allegorische Frauen. $1.55 \times 0.52$.

Amico di Sandro.

Die fünf Gestalten sind ohne Attribute, aber sehr ausdrucksvoll in ihren Hand- und Fingerbewegungen. Alle sind mit dem Mantel bekleidet, der die Kniee und Schultern deckt. Überaus feine Behandlung und Verzierung. — Tugend- oder Planetenfiguren werden auch am Ende des Quattrocento stets mit Symbolen ausgestattet. Vielleicht ist die Sapientia mit dem Quadrivium gemeint.

Schiaparelli l. c. S. 271. Venturi, l. c. VII, I, S. 642.

## 325. Turin, Pinacoteca Nr. 369, früher Marchese Crosa di Vergagni in Genua. Tafel LXXVIII

Trionfo della Castità. $0.65 \times 0.42$.

Schule Botticellis. „Venturi: Miniatore scolaro del Ghirlandaio".

Der Carro, auf dem die Göttin thront, ist reich, aber still in seiner Pracht, ebenso der Thronsitz mit dem Baldachin. Die Göttin der Keuschheit hält den auf dem Boden stehenden Schild mit der Linken, in der Rechten hebt sie den lauro. Der junge schöne nackte Amor sitzt gefesselt im Wagen vorn. Die Wieselfahne wird von einem weißgekleideten Mädchen vorangetragen. Unter den vielen Frauen hinter dem Wagen erkennt man Lucrezia. Der Arno mit Badenden; dahinter die festgemauerte Stadt mit dem florentiner Palazzo de' Signori.

Von demselben Maler wie das folgende Bild und die vier Bilder des Palazzo Adorno-Genua (Nr. 327—330).

Ullmann, Botticelli, S. 128.
Müntz-Essling, Petrarca, S. 142.
Nach A. Venturi, Storia d. a. ital. VII, I, S. 696 und 768, von Ben. Ghirlandaio.

**326. London, National Gallery Nr. 1196, früher Marchese Crosa di Vergagni-Genua.** **Tafel LXXX**

Einsatzbild: Amor und Castitas. 1 ft. $4^3/_4$ in. × 1 ft. $1^3/_4$ in.
Botticelli-Schule.

Der schönste nackte Jüngling als geflügelter Amor läuft eiligst von links heran, kühn den Pfeil vom großen Bogen abschießend. Aber seine Geschosse werden vom Schild der weißgekleideten Castitas aufgefangen. Waldlandschaft mit Wiesenhängen und Bäumen am Bach. Im Gegensatz zu der Feierlichkeit des Trionfo in Turin (Nr. 325) herrscht hier eine prächtige Frische der Angriffslust und der Mädchenkühnheit.

Der gleiche Meister wie der des Trionfo in Turin, Nr. 325, und der vier kleinen Bilder im Palazzo Adorno in Genua, Nr. 327—330.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 129 und 151.
Nach A. Venturi, Storia d. a. ital. VII, I, S. 696 und 768, von Ben. Ghirlandaio.

**327—330. Genua, Palazzo Adorno.**

Vier kleine Tafeln mit Triumphen.
Schule Botticellis, Meister der Turiner Castitas.

Triumph Amors, Amors Fesselung, Triumph der Judith, Triumph des Marius über Jugurtha. Vgl. Müntz-Essling, Petrarca, S. 142f.

Nach Venturi, Storia d. a. ital. VII, I, S. 696 und 768, von Ben. Ghirlandaio.
Ullmann, Botticelli, S. 45.

**331. London, Earl of Wemyss.**

Truhenbild: Tod des Adonis.
Schule Botticellis.

Im Vordergrund eine Jagdgesellschaft im Zeitkostüm. Im Hintergrund der Überfall des Adonis durch den Eber und die Klage der vom Meer heraneilenden Venus um ihren Liebling.

Ullmann, Botticelli, S. 109.

**332. 333. Frankfurt, Staedelsches Institut Nr. 10a und b, aus Sammlung Paulig, Sommerfeld.** **Tafel LXXIX**

Zwei Tafeln mit Mucius Scaevola und Horatius Cocles. Je 1.52 × 0.69.
Grisaillen, goldgehöht.
Florentinisch, um 1480.

1. Links sieben prächtige strahlende Zelte der Etrusker auf der appischen Straße; hier sticht Mucius dem Schreiber des Königs, den er für den König hält, sein Schwert in die Brust. Sechs Etrusker eilen zur Rache herbei, Mucius wird gefangen und abgeführt. Rechts bezeugt er vor Porsenna seine Tapferkeit und läßt die rechte Hand im Feuer brennen, wodurch er sich den Ehrennamen Scaevola=Linkshand erwarb. Im Hintergrund ein sehr detaillierter Plan Roms. Auf den Zelten das Wappen des Leoparden und die Inschrift „Pour trover". Sonstige Symbole: Pfeilspitze, ein Adler auf Wolken, drei ineinander hängende Ringe u. a. Goldene Statuen auf den Zelten. Auf den Rüstungen: Triton und Nereide, Rossebändiger, Marzocco, Medusenhaupt. — Livius 2, 12f. Valerius Maximus 3, 3, 1.

2. Links wieder vier Zelte neben dem Pons Sublicius, der von den Etruskern unter Porsenna gestürmt werden soll. Der einäugige Horatius Cocles hält als einziger die Feinde ab, bis die Brücke zerstört ist. Als dies gelungen, sprengt er mit dem Pferde in den Tiber, von den Pfeilen der Feinde beschossen. Rechts oben wieder Rom. Auf den Panzern Hercules und Deianeira, Apoll und Marsyas, Fortuna. — Livius 2, 10. Plutarch, Publ. 16.

Über die Romveduten vgl. Hülsen: Di una nuova pianta prospettiva di Roma nel secolo XV im Bullet. della comp. archeol. comm. di Roma, 1892, Heft I; ib. 1911 fasc. 1, S. 4, und Brit. and americ. archaeol. soc. of Rome 1911, Febr. Sonstige Literatur im Katalog des Staedelschen Museums, 1900, S. 122 (Weizsäcker). Das Wappen des Schildträgers auf dem zweiten Bild vorn links ist vielleicht das der Orlandi di Pescia. Ein Wappen auf einem Panzer des Scaevolabildes ist das der Albizzi.

Hülsen hat nachgewiesen, daß das hier gemalte Stadtbild Roms auf der zwischen 1475 und 1482 entstandenen „pianta di Roma" beruht. Damit fällt die von Thode angenommene Autorschaft Filippo Lippis fort.

Vgl. auch E. Müntz in Mélanges d'archéol. et d'hist. publiés par l'école française de Rome, XII, 1892.

Nach Arte, 1908, S. 429 sollen die Bilder der Schule Ercole Robertis angehören.

## IV. Von Pollaiuolo bis Piero di Cosimo.

### 334. London, National Gallery Nr. 928, früher Sammlung Coningham, London.

Rechtes Seitenbild einer Truhe mit Apollo und Daphne. $11\frac{1}{4} \times 7\frac{1}{2}$ in.
Antonio Pollaiuolo.

Daphne wird von Apollo umschlungen; ihre Arme gehen in Lorbeerzweige über.

Das Gegenstück stellte wohl, wie auf der Truhe bei Lord Crawford in London (Nr. 154), die Verfolgung Daphnes durch Apollo dar. — Abb. bei Venturi l. c. VII, I, Abb. 315.

### 335—337. Richmond (Surrey), Sammlung Cook.

Truhe mit Davids Triumph auf der Front (4 ft. $3\frac{1}{2}$ in. $\times$ 1 ft. 4 in.); auf den Seitenbildern Herkulestaten (1 ft. 8 in. $\times$ 1 ft. 4 in.).
Nachfolger Pollaiuolos, 1467.

Front: David steht als Sieger hoch auf dem Wagen, Goliaths Haupt zu seinen Füßen, daneben der tote Leib des Riesen. Vor ihm zieht König Saul im Wagen daher. 62 Personen. In der Mitte oben die Stadt Socho, wo Abigail den Sieger begrüßt. — Vgl. dazu die Darstellung Nr. 189 und 190.

Seitlich links: Hercules, den die Deianeira belästigenden Nessus erschießend, nach Pollaiuolos bekanntem Bild (heute in der Sammlung Jarves in Newhaven, Nr. 64); rechts: Hercules und die Hydra, nach Pollaiuolos Bild in den Uffizien. Wappen der Lanfredini und Carnesecchi.

1467 ist die Hochzeit der Cassandra Lanfredini und des Giuliano Carnesecchi, für die der Cassone gemacht wurde. Er gibt einen Terminus ante quem für Pollaiuolos Bilder in Florenz und Newhaven, die hier schon nachgeahmt werden. Vgl. Text S. 121.

Abb. im Katalog der Sammlung von H. Cook und Borenius, Band I.

H. Cook: The Newhaven Pollaiuolo. Burlington Magaz. 1906, S. 53.

### 338. Newyork, Sammlung Widener, früher Locko Park bei Derby.

Tafel LXXX

Bemalter Setzschild. 3 ft 9 in hoch, 2 ft 8 in oben breit, 1 ft 5 in unten breit.
Atelier Antonio Pollaiuolos.

Dargestellt ist David nach dem Sieg; Goliaths Kopf liegt zwischen seinen Beinen.

Ein ähnliches Stück war bei Bardini (Auktion 1899, Nr. 168; 1,37 m hoch), aus der

Familie Buonamici in Florenz mit dem Wappen und der Aufschrift: Come consorto dalle mie radici I porto el Capo di noi Bonamici. Dieser Schild ist aber schon um 1400 gemalt. Vgl. Textband Tafel M, Abb. 41.

Rassegna d'arte, März 1913.

## 339. 340. Paris, Sammlung J. Spiridon. Tafel LXXXI

Zwei Frontbilder mit den sieben freien Künsten und den sieben Cardinaltugenden.

Schule der Pollaiuoli.

I. Von links nach rechts sitzen vor einer durch fünfzehn Nischen belebten Marmorwand:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Die Dialektik | mit Aristoteles, | in der Nische | Horatius Cocles. |
| 2. | „ Arithmetik | „ Euklid, | „ „ „ | Julius Caesar. |
| 3. | „ Geometrie | „ Pythagoras, | „ „ „ | Marcus Attilius. |
| 4. | „ Astronomie | „ Ptolomaeus | „ „ „ | Scipio Africanus. |
| 5. | „ Rhetorik | „ Cicero, | „ „ „ | Pompejus. |
| 6. | „ Grammatik | „ Priscian, | „ „ „ | Marcus Marcellus. |
| 7. | „ Musik | „ Tubalcain, | „ „ „ | Ometes (?) |

II. Entsprechend I von links beginnend:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. | Fortitudo | mit Hercules, | in der Nische | David. |
| 2. | Justitia | „ Traian, | „ „ „ | Salomo. |
| 3. | Caritas | „ M. Aemilius Scaurus, | „ „ „ | Abraham. |
| 4. | Fides | „ Attil. Regulus, | „ „ „ | Moses. |
| 5. | Spes | „ Alexander magn., | „ „ „ | Noah. |
| 6. | Prudentia | „ Solon, | „ „ „ | Judith (?). |
| 7. | Temperantia | „ Scipio Africanus, | „ „ „ | ? |

## 341. Paris, Musée André Nr. 743.

Truhenfront mit dem Triumphzug des Aemilius Paullus. 1.50 × 0.42.

Florentinisch. „Influence de Pierre Pollaiuolo".

Einzug des Aemilius in Rom. Die Stadt wird charakterisiert durch die Cestiuspyramide und die Colonna. Der Wagen, welcher die goldenen Beutegefäße bringt (unter denen auch Delphine in Gold), wird von Schimmeln gezogen; ein geflügelter nackter Putto krönt die Pyramide. Der zweite Wagen trägt den Triumphator selbst; zu seiner Seite geht der gefesselte König Perseus von Makedonien. — Sehr übermalt.

---

## 342. London, Henry B. Samuelson. Tafel LXXXII

Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. 1.37 × 0.78.

Filippino Lippi, um 1488.

Aus dem Felsen der Mitte stürzt die von Moses' Stab geschlagene Quelle; bei Moses zwei Begleiter, weiter links zwei Mädchen. Rechts die zum Wasser drängende Menge der Menschen und Tiere. Neue Scharen ziehen aus der Ferne heran. Ganz rechts vorn eine Porträtgruppe, in der Claude Philipps das Porträt des Bestellers Matthias Corvinus vermutet. — Gegenstück zur folgenden Nummer.

Cl. Philipps, Art Journal, Januar 1906. Old Masters Graffton Art Galleries 1911, Nr. 28. Philipps setzt das Bild zwischen 1496 und 1502 in die späteste Zeit Filippinos; da Matthias Corvinus aber 1490 starb, so muß das Bild entweder früher gemalt sein oder die Beziehung auf Vasari III, 467 muß fallen. Die dort genannten Tafeln waren 1488 vollendet.

Abbildung im Arundel Club, 1905, Tafel 11 und 12.

## 343. London, Henry B. Samuelson. Tafel LXXXII

Der Tanz um das goldene Kalb. 1.37 × 0.78.

Filippino Lippi, um 1488.

Sechzehn Juden, Männer und Frauen, mit Harfen, Tuben, Schalmeien, Tamburin und Becken wilde Tanzmusik aufführend, tanzen um das goldene Kalb, das wie ein Sternbild am Himmel schwebt und ebenfalls tanzt. Phantastische Felsen rechts und links; ganz rechts die Zelte der Juden. Gegenstück zur vorhergehenden Nummer. Dort ist die Weisheit des Führers, hier die Torheit der Masse geschildert.

Cl. Philipps. Art Journal, Jan. 1906; Old Masters Graffton Art Galleries, 1911, Nr. 28. S. die Notiz zum vorigen Bild. — Venturi l. c. S. 674.

## 344. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 78a, 1883 aus Florenz erworben.

Einsatzbild. Die Musik. 0.61 × 0.51.

Filippino Lippi, aus der Zeit um 1500.

Wald und Meeresküste. Der wild fortstürmende Schwan wird von einer lorbeergekrönten Muse, deren Mantel vom Wind stark gebläht wird, und von zwei geflügelten nackten Putten mit Mühe gebändigt. Der Lorbeer, den ihm die Putten mit dem Gürtel der Muse am Hals befestigen, erregt die Ungeduld des Tieres. Die Muse hat die Leier (in ein Hirschgeweih gespannt), Syrinx und Flöte, zur Seite gestellt; eine Seite der Leier ist gerissen, die Blasinstrumente liegen am Boden. Drei andere Schwäne in der Bucht links.

Zweifellos handelt es sich um die Illustration eines Gedichtes. Der Lauro weist auf Lorenzo Medici. Das Thema lautet: Der Sieg des Gesanges über Leier und Flöte; aber dieser Gesang darf nicht länger wild und stark sein, wie das Rauschen der Bäume und das Wellengebraus im Sturm, sondern soll gebändigt sein vom Gesetz des Musischen. Ein ähnlicher Gedanke liegt Signorellis Panbild (Berlin 79a) zugrunde, das ja auch für Lorenzo Magnifico entstand. R. Vischer (Signorelli, S. 240) erinnert für dies Bild an Sannazaros Arcadia; wahrscheinlich liegt aber auch hier ein Gedicht von Lorenzo selbst zugrunde.

Eine verwandte Darstellung Filippinos findet sich unter den 1502 vollendeten Fresken Filippinos in Sa Maria novella, wo die die Harfe spielende Muse dem die Syrinx schrill

blasenden Putto das Instrument wegnehmen will. — L. Konody, Filippino, London 1905, S. 48. Das Museum IX, 43. Reinach, Repertoire de peint. III, 743. R. Hamann, die Frührenaissance etc., Jena 1909, Abb. 53. Venturi l. c. VII, I, S. 674.

## 345. Oxford, Christchurch.

Der verwundete Chiron. 30½ × 26½ in.

Filippino Lippi.

Der Kentaur hat den vergifteten Pfeil des Hercules, den er aus Unvorsichtigkeit fallen ließ, im rechten Vorderfuß stecken; er betrachtet nachdenklich den Köcher des Hercules mit den Pfeilen. In der Felsenhöhle hinten sitzt ein Mädchen, wohl seine Tochter Endeis.

Auf der unvollendeten Rückseite ein nackter Jüngling und drei Grazien (Paris?).

Abb. Arundel Club 1907, Tafel 9.

## 346. Florenz, Palazzo Pitti Nr. 336.

Filippino Lippi: die feindlichen Brüder. Nach Venturi von einem Miniator.

Inschrift: Nulla deterior pestis quam familiaris inimicus.

Beide Brüder von Schlangen umwunden, der eine zu Boden stürzend, der andere der Umklammerung eben sich entwindend. Rechts am Baum Jupiter tonans, die Blitze in der Hand haltend.

Vgl. über das Bild W. Bombe in der Rivista d'arte 1906. Venturi l. c. VII, I, S. 674.

## 347. Mailand, Conte Fausto Bagatti-Valsecchi. Tafel LXXXI

Truhenfront mit der Griseldis-Novelle III. Boccaccio, Decamerone X, 10. 1.44 × 0.48.

Schule Filippino Lippis (?)

Rechts das zweite Hochzeitsmahl des Grafen von Saluzzo, wo zu dem Grafen und den beiden Kindern Griseldis in ärmlicher Tracht tritt. Oben links der Reiterzug, der die Kinder des Grafen und der Griseldis zurück von Bologna bringt. Im Hintergrund die Hütte des alten Giannicola. Die Stadt rechts hinten Saluzzo oder Mailand, die links Bologna.

## 348. Rom, Sammlung Galli-Dunn, Vendita 1905 Nr. 410.

Truhenfront. 0.90 × 0.49.

„Schule Filippino Lippis."

Triumph (des Caesar?) mit Gefangenen und Beute auf seinem Wagen.

Ohne Abbildung. Wahrscheinlich eine Arbeit aus der Zeit um 1450.

## 349. Paris, Musée des arts décoratifs; früher Rom, Sammlung Castellani, dann in Urbino beim Conte Castracani-Staccoli. Tafel LXXXIII

Lettuccio (?) mit Jasons und Medeas erster Begegnung. 1.66 × 0.79.

Atelier Ghirlandaios. 1486. Wappen der Albizzi und Tornabuoni.

Links die ankommende Argo mit dem Wappen der Albizzi. In der Mitte ein offener Rundtempel des Apollo, durch dessen Pfeiler das Meer sichtbar wird. An der Kuppel die Statuen der vier Götter Zeus, Hermes, Ares und Hades. Im Tempel Begegnung zwischen Jason und Medea; in Jasons Gefolge Hercules und acht andere Helden, etwa Theseus, Meleager, Castor und Pollux, Amphiaraos, Orpheus, Idas usw. Ganz links König Aietes. Das rechte Schiff trägt das Wappen der Tornabuoni. — Diese Deutung paßt zu Ovid, Metam. VII, 86—99, obwohl dort von einem Tempel der Hekate, nicht Apolls die Rede ist. Loeser (Gazette d. b. a. 1908, p. 402ff.) schlug die Bezeichnung Aeneas und Dido vor, die aber einen Junotempel fordert und die Erscheinung des Herakles nicht erklärt; ebensowenig ist an Helena und Paris zu denken.

1486 heiratete Lorenzo Tornabuoni die Giovanna Albizzi. Für dieses Paar entstanden auch Botticellis Fresken der Villa Lemmi (im Louvre). Loeser vermutet (Gazette d. b. a. 1908, S. 402ff.), daß unsere Tafel ein Lettuccio am Bett der Neuvermählten gewesen sei.

Für dasselbe Schlafzimmer hat Bartolommeo di Giovanni seine Jasonbilder (Kat. Nr. 389 und 390) gemalt.

Neben Ovid ist Valerius Flaccus' Argonautica (um 80 n. Chr.) als Quelle anzunehmen; hier ist freilich der Schluß der Argonautenfahrt nicht mehr behandelt, da das Werk bei Buch VIII abbricht.

## 350. Liverpool, Roscoe-Museum Nr. 687.

Sopraporte mit der Susanna-Geschichte. 1.80 × 0.56.

Atelier Ghirlandaios. Florenz, um 1480. (Cosimo Rosselli?)

Die Erzählung beginnt rechts, wo die Stadt und davor der Palast von Susa gemalt ist. Durch den Garten kommt Susanna mit den zwei Dienerinnen; die Beete sind sorgsam gepflegt. Links die Szene im Gebüsch beim Brunnen, der aus der Röhre das Wasser sprudelt. Susannas Kleider liegen am Boden, sie hat rasch den roten Mantel umgeworfen, als sie die zwei Greise erblickt. Diese sind als Orientalen kostümiert; der eine redet auf Susanna ein, der andere faßt sie an.

## 351. 352. Paris, Sammlung Trotti. Tafel LXXXIII

Zwei Truhenfronten mit der Susanna-Geschichte. 1.31 × 0.54.

Atelier Ghirlandaios.

1. Der linke Teil des ersten Bildes stimmt ziemlich mit dem Bild in Liverpool (vor. Nummer) überein; dazu kommt rechts das Verhör Susannas vor den Richtern und ihre Verurteilung. („Historie von der Susanna", Vers 30ff.)

2. Susanna wird zum Tode geführt; der junge Daniel zeugt für sie (Vers 45ff.). Das Verhör der Greise, die sich dank der Klugheit Daniels in Widersprüche verwickeln. Die Steinigung der Greise.

Der Maler scheint von Cosimo Rosselli herzukommen, weist aber auch umbrische Einflüsse in der Landschaft, den Figuren und in der Architektur auf.

Der Vergleich unserer Tafeln mit Pesellinos Bildern in Rennes (Kat. Nr. 270, 271) gibt ein gutes Beispiel für die schnelle Entwickelung der Erzählungskunst in Florenz zwischen 1450 und 1480.

353. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 21.**

Seitenbild einer Truhe. Judith und die Magd. 0.42 × 0.29.

Dom. Ghirlandaio, datiert 1489.

Durch eine hohe Marmorhalle, die reich mit Schlachtreliefs geschmückt ist, eilen die beiden Frauen nach rechts ins Freie. Judith hält in der Rechten das nackte Schwert und stutzt; die Dienerin trägt das Haupt des Holofernes unverdeckt im Korbe auf dem Kopf. Die Jahreszahl auf dem Täfelchen des Tritonen im Relief. — Ausblick auf steiles Meeresufer.

354. **Paris, Wildenstein, früher Dollfus, Vente 1912 Nr. 52, Vente Borghese 1891 Nr. 126.** **Tafel LXXIX**

Die Josephgeschichte. 1.49 × 0.68.

Florentinisch-umbrisch, um 1480. Früher „Pintorricchio" genannt, dann „École florentine XV s."

Die der Rappresentazione (d'Ancona I, 61ff.) folgende Darstellung beginnt oben links mit dem Verkauf Josephs durch die Brüder an die Mercatanti (Inschrift: Mercatanti. Giuseppe. Pultifer). Dem letzteren, Potiphar, wird der Knabe geschenkt. Die nächste Szene spielt hinten im Harem, dann im kleinen Palazzino in der Mitte, der sehr artig ausgemalt ist. La moglie di Potiphar zerrt an Josephs Mantel. Infolge der Verleumdung Verhaftung im Kerker; hinter dem Gitter wird Giuseppe sichtbar. Jetzt springt die Erzählung nach vorn rechts; Pharao träumt von den Ähren (Sogno di Faragone); Traumdeutung Josephs in der großen Halle. Der erhöhte Joseph fährt nun stolz auf dem Platz umher und läßt sich feiern. — Das Erlebnis mit den Brüdern und dem Vater ist auf zwei Gruppen zusammengedrängt: hinten in der Halle neben dem Kerker spielt die Becherszene, und das Wiedererkennen mit Benjamin; vorn links kommt der Vater Jacob mit den Seinen an. Stadttore, Hafen, Brücken, Schiffe. Sehr zierlich bemalte Fassaden.

Vgl. Les arts, 1904, Januar, S. 7.

Links vorn eine Aufschrift: 5 agosto — 25 agosto, die vielleicht die Arbeitsdauer angibt.

355. **Cambridge, Fitzwilliam-Museum, früher Barker-London und dann Mr. C. Brinsley-Marlay. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 85, Old Masters Graffton Galleries 1911, Burlington Fine Arts Club 1904 Nr. 10.** **Tafel LXXXIV**

Truhenbild mit der Geschichte Amors und Psyches. 1.77 × 0.57.

Jacopo Sellaio (1442—1493).

Eine ausführliche Darstellung der Psychegeschichte, frei nach Apuleius, von der Geburt Psyches als Tochter des Sol und der Entelechia in zwölf Szenen bis zum Verschwinden des verwundeten Amor rechts. — Boccaccio, Genealogia deorum V, 22.

Die Szenen beginnen links:

1. Sol bei Entelechia; die Geburt Psyches.
2. Die aus dem Palast tretende Psyche ob ihrer Schönheit vom Volk verehrt.
3. Der Venustempel steht infolge dessen verwaist da.
4. Amor, von Venus entsandt, um Rache zu üben, erblickt Psyche und erliegt ihrer Schönheit.
5. Der König bringt seine Tochter nach dem Wald, um sie als Opfer zu weihen.
6. Psyche auf der Kuppe des Berges.
7. Psyche von Zephyrn zum Palast Amors getragen.
8. Psyche auf weichem Rasen am See schlummernd.
9. Erste Begegnung Amors und Psyches.
10. Psyche im Gespräch mit ihren beiden eifersüchtigen Schwestern.
11. Psyche beleuchtet den schlafenden Amor.
12. Amor entschwebt.

Vgl. R. Foerster, Jahrbuch d. pr. Kss. 1895, 215ff., wo die genaue Beschreibung gegeben ist.

Old Masters Graffton Galleries 1911, Medici Society, Kat. Nr. 2, Pl. 1.
Mackowsky, Jahrb. d. pr. Kss. 1899, S. 199 u. S. 277f.
Reinach, Répertoire de Peintures 1910, III, 753.
Berenson, Flor. Painters 1909, p. 182.
Waagen, Treasures of Art in Great Britain III, 374.
Ullmann, Repertor. f. Kw. XVII, 490. H. Horne Burl. Magaz. 1908, 210–213.
J. P. Richter ib. S. 240. F. J. Mather Burl. Magaz. 1906, S. 203—206.

356. **Boston, Museum of fine Arts, früher Ch. Butler-London, New Gallery Exhibition 1894 Nr. 146.**

Truhenbild mit der Geschichte Amors und Psyches. 1.49 × 0.42.

Jacopo Sellaio (früher Filippino zugeschrieben).

Die Szenen sehr ähnlich denen auf dem vorhergehenden Truhenbild in Cambridge.

Die Quelle ist auch hier nicht Apuleius selbst, sondern Boccaccio, Genealogia deorum V, 22 (nach Marcianus Cappella).

Hans Mackowsky, Jahrbuch der preuß. Ks. 1899, S. 199 u. 278.
R. Foerster, Amor und Psyche. Jahrb. d. pr. Kss. 1895, 219.
Cicerone 1912, Heft 21, S. 815. Rassegna d'Arte 1913, VI, S. 104 (F. M. Perkins).

## 357. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel LXXXV

Orpheus und die Tiere. 1.74 × 0.56.

Jacopo Sellaio.

Orpheus steht in der Mitte vor einem phantastischen, von der Gewalt der Musik gefügten Arco naturale und geigt. Die Vögel und die Vierfüßler (Löwe, Tiger, Fuchs, Drache, Elephant, Stier, Reh, Wolf, Esel, Hirsch, Affe, Dogge, Lamm, Ochs, Leopard, Einhorn, Greif), welche seiner Musik lauschen, lagern sich zahm und bezwungen um ihn, während die fernen Tiere, welche seinen Klang nicht hören, Greif und Löwe, Hirsch und Hunde, Kentaur und Löwe sich wild und grausam gebärden und sich zerfleischen. Selbst die Steine fügen sich zu dem Marmortempel oben rechts. Im Ganzen 45 Tiere. Ovid, Metam. X, 8ff., XI, 41ff.

Das Stück bildet das erste der Reihe, von der das zweite bei Herrn von Auspitz in Wien ist (der Schlangenbiß Eurydikes), das dritte in Petersburg bei Herrn Khanemko (der Kampf des Pluto und Orpheus um Eurydike). Siehe die beiden folgenden Nummern.

Graf Lanckoronski: Einiges über italienische bemalte Truhen, Wien 1905, S. 20.

## 358. Wien, Sammlung von Auspitz. Tafel LXXXV

Der Schlangenbiß der Eurydike. 1.74 × 0.57.

Jacopo Sellaio.

Rechts das schattige Hebrostal in Thrakien, wo Orpheus mit seiner Herde weilt und spielt; Hirten lauschen seinem Spiel, aber auch Bäume und Felsen „wandern". Im Vordergrund weiter rechts seine Geliebte Eurydike, auf der Flucht vor Aristaios, dem Herdengott, von einer Schlange gebissen. Ganz rechts bergen Pluto und sein Diener den kostbaren Raub, um ihn in die Unterwelt zu schleppen. Romantische Felsen, lachende Fluren; glänzende See mit dem Spiel der Buchten.

Das Bild bildet das zweite einer Folge von Sellaio; das erste besitzt Graf Lanckoronski-Wien (s. vor. Nummer), das dritte schildert den Kampf Plutos und Orpheus' um Eurydike (s. folg. Nummer). Die litterarische Grundlage ist außer Ovid, Met. X, 8ff. und XI, 41ff. der Orfeo des Polizian.

H. Mackowsky, Jahrb. d. preuß. Kss. 1899, S. 278.

## 359. Petersburg, Sammlung Khanemko, aus florentiner Privatbesitz stammend. Tafel LXXXV

Orpheus und Pluto um Eurydike ringend. 1.79 × 0.59.

Jacopo Sellaio.

Orpheus geigt vor dem Höllentor so herrlich, daß selbst Pluto mit Eurydike heraufkommt.

Orpheus und Pluto ringen um Eurydike. Pluto ist als Kentaur gestaltet. Das Tor der Unterwelt in einem Felsenzahn; rings blühende Oberwelt mit Flüssen, Tieren, Bäumchen. — Vgl. die beiden vorhergenannten Nummern.

Ovid, Metam. X, 8ff., XI, 41ff. und Virgil, Landbau IV, 454; Orfeo von Angelo Poliziano. — A. Warburg, Dürer und die italienische Antike. Hamburg 1905, S. 57.

H. Mackowsky, Jahrb. der preuß. Ks. 1899, S. 199 u. 278.

360. **Pest, Museum der bildenden Künste Nr. 56, bis 1904 in Brüssel, Sammlung Somzée.** **Tafel LXXX**

Seitenteil: Esther küßt das Zepter Ahasvers. 0.45 × 0,42.

Jacopo Sellaio (bei Somzée Carpaccio zugeschrieben).

Esther ist, von vier Frauen begleitet, vor den Thron des Königs Ahasver trotz der angedrohten Todesstrafe getreten. Da der König huldvoll das Scepter neigt, küßt sie es. Ein rotgoldener Teppich hinter dem Thron des Fürsten; helle offene Halle mit Bogen und Treppen im Hintergrund. — Stücke in Esther 3, 4 und Esther 5, 2.

Das Gegenstück im Louvre Nr. 4624; auf dem verlorenen Mittelstück war wohl das Festmahl dargestellt.

361. **Paris, Louvre Nr. 4627.** **Tafel LXXX**

Seitenbild: Esther gekrönt. 0.45 × 0.42.

Jacopo Sellaio.

Das Bild bildete die rechte Schmalseite der Truhe, deren Front wohl das Festmahl schilderte, oder die Erhöhung Mardochais. In der festlich geschmückten Halle ertönen Posaunen, als sich die goldene Krone auf das Haupt der Jüdin senkt. Esther 1, Vers 17. Interessant die vergoldeten Sopraporten.

362. **Newhaven, Yale University, Jarves-Collection Nr. 82.**

Actaeon und die Hunde. Je 14 × 10 in.

Jacopo Sellaio („Piero di Cosimo").

Drei Szenen: a) Actaeon am Teich (ohne Artemis).
b) Actaeon mit dem Hirschkopf.
c) Actaeon von den Hunden angefallen.

Dazu existierte vermutlich ein Gegenstück mit Diana.

W. Rankin, Burlington Magaz. Dec. 1906 und May 1907.

363. 364. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1132 und 1133.** **Tafel LXXXIV**

Zwei Truhenbilder: Caesar in den Senat eilend; Caesars Ermordung. Je 0.72 × 0.46.

Jacopo Sellaio.

I. Arcadengang in Rom; Durchblick auf die Traianssäule, die Pyramide des Cestius. Der von dem Brief gewarnte Caesar wird von Decimus Brutus beredet, trotzdem in den Senat zu kommen, am 15. März 44. Bei Caesar drei Begleiter. Weiter links Porzia, die Marcus Brutus ihre Wunde zeigt. Ganz links ein Senator, von einer Frau gewarnt.

II. Ein Festsaal, die Kurie des Pompeius, mit Thronbaldachin und teppichbelegter Sitzbank. Auf Caesar dringen Casca und Brutus ein; große Erregung unter den Senatoren.

Vgl. Mackowsky, Jahrb. d. pr. Kss. 1899, S. 199 u. S. 273f. Nach dem Berliner Katalog befindet sich ein drittes Stück dieser Reihe (mit der Aufbahrung der Leiche Caesars?) im florentiner Kunsthandel.

## 365. London, Earl of Crawford.

Brutus und Porzia.

Jacopo Sellaio.

Links die Schlacht bei Philippi, an den Pässen des Pangaion, wo Cassius gefallen ist. Brutus stürzt sich in der Mitte in sein Schwert. Rechts steht Porzia, die bei der Nachricht vom Tode des Brutus glühende Kohlen verschlungen hat. Sie wird sterbend ins Haus gebracht. Ihr Tod im Schlafzimmer.

Vgl. Mackowsky, Jahrb. d. pr. Kss. 1899, Heft IV, S. 278.

## 366. Oxford, University Galleries.

Geschichte vom Tod Caesars.

Jacopo Sellaio („Tuscan School, fifteenth Cent.").

Die Szene spielt zunächst im Tempel des Apollo (sein Standbild mit Aufschrift in der Nische links); hier wird der opfernde Caesar gewarnt. Dann folgt der Gang zum Senat und die Überreichung des Briefes. Rechts die Mordszene im Senat. Die Kurie ein hoher Saal mit Rippengewölben über halbrunden Lünetten; hohe, zweiteilige Fenster in den Wänden. Zuletzt die Aufbahrung der Leiche. Aufschriften: CESARE, BRVTO, CHASCHA.

## 367. Philadelphia, Sammlung J. G. Johnson Nr. 54; früher Florenz, Palazzo Panciaticchi. Tafel LXXXVI

Versöhnung der Sabiner und Römer. 1.68 × 0.58 (66 × 24 in.).

Jacopo Sellaio. Früher Filippo Lippi genannt.

Links Rom mit der Cestius-Pyramide und der Treppe vor Araceli. In großen Scharen ziehen die Römer den Sabinern entgegen, die die geraubten Töchter und Schwestern wiederholen wollen. Auf ihrer Fahne die Lupa. Da halten die jungen Mütter den Vätern und Brüdern die Neugeborenen hin, und flehen die Sabiner an, vom Streit abzulassen. Im Hintergrund Reiterkämpfe.

Dazu gehörte als Gegenstück eine Tafel, die den Raub der Sabinerinnen im Circus

Maximus schilderte, wie Bartolommeo di Giovannis Bilder im Pal. Colonna-Rom oder die Tafeln bei Lord Crawford in London beweisen.

Catalogue of a Collection of paintings and some art objects. I. Italian Paintings by Bernh. Berenson. John G. Johnson. Philadelphia 1913, Nr. 54. J. F. Mather, Three panels by J. d. S., Burlington Magazine V, 203—205.

**368. Sammlung Guilleaume-Cöln, früher Lippmann-Berlin, Versteigerung 1912, Kat. Nr. 33, Taf. 2.** **Tafel LXXXVI**

Einzug des Tarquinius Priscus und der Tanaquil in Rom. 1.67 × 0.43.

Jacopo Sellaio.

Rechts Rom mit Pantheon, Traianssäule und der servianischen Mauer, links die weite Campagna mit der Meeresküste. Auf der Straße naht der Zug mit Lucumo und Tanaquil, die aus Tarquinii nach Rom ziehen; ein Adler schwebt herab und ergreift den Hut des Lucumo und kreist damit über dem Wagen; Tanaquil deutet dies als göttliches Zeichen kommender Herrschaft ihres Gemahls. Vgl. Livius I, 34. — Die Deutung verdanke ich Chr. Hülsen.

**369—371. Florenz, Uffizien Nr. 47—49.** **Tafel LXXXVI**

Das Gastmahl Ahasvers, die Weigerung der Königin Vasthi, die Erhöhung Mardochais. Einsatzbilder. Maße: 0.81 × 0.43; 0.61 × 0.43; 0.58 × 43.

Jacopo Sellaio.

1. Das Gastmahl des Königs in Susa. Esther 1, Vers 3ff. Ahasver in der Rebenlaube tafelnd, Musikanten. „Die Bänke vorne golden und silbern, auf Pflaster von grünen, weißen, gelben und schwarzen Marmeln gemacht." Rechts der Empfang von vier Würdenträgern, den Gewaltigen von Persien und Medien.

2. Vasthi weigert sich, den sieben Kämmerern des Königs zu gehorchen, der den Fürsten die Schönheit seines Weibes zeigen will. Die Boten eilen zurück. Esther 1, Vers 10—12.

3. Mardochai, prächtig geschmückt, reitet auf dem Roß, das Haman führt. Esther 6, Vers 10ff. Rechts kniet Mardochai vor dem König und der Königin, der König steckt ihm den Ring an. Zwischen beiden Szenen die Situation Esther 7, Vers 8: Da der König wieder aus dem Garten am Hause in den Saal, da man gegessen hatte, kam, lag Haman an der Bank, da Esther aufsaß etc.

Vgl. die Rappresentazione bei d' Ancona I, 129.

Die Bilder sind sehr aufschlußreich für die Decorationen der Festräume, Banquets, Gartenszenen.

Vgl. H. Mackowsky, Jahrb. d. pr. Kss. 1899, S. 199 u. 283.

**372—375. Fiesole, Oratorio di S. Ansano.** **Tafel LXXXVII**

Vier Trionfi Petrarcas (Amor, Castitas, Tempus, Divinitas). 0.77 × 0.90; 0.75 × 0.87; 0.75. × 0.90; 0.70 × 0.96.

Jacopo Sellaio.

Die genaue Beschreibung bei Mackowsky. Die Castitas ist das schönste Stück. Hier wird Amor gefesselt und seine Flügel werden ausgerissen, sein Bogen wird zerbrochen. Vorn am Wagen Tuccia mit dem Sieb. Am eigenartigsten ist die Darstellung des Tempus, die sich von der Pesellinos besonders weit entfernt.

H. Mackowsky, Jahrbuch d. pr. Kss. 1899, Heft III u. IV.
Müntz-Essling, Petrarca, S. 149f.
Ullmann, Botticelli, S. 128. Venturi l. c. VII, I, S. 679.

## 376. Tewin Water, Welwyn, Sammlung Otto Beit. Tafel LXXXVIII

„Amore sacro e profano." „An allegory of despised Love." $82 \times 36^1/_4$ in.
Lorenzo di Credi.

Große weite Seelandschaft; Schiffe nähern sich dem Ufer, Hirsche und Stiere jagen über die Wiesen. Vorn links tritt der nackte Gott Amor auf ein nur von einem dünnen Schleier umwalltes Mädchen heran, bereit, den aus dem Köcher genommenen Pfeil abzuschießen. Vier geflügelte Putten spielen auf dem Boden. Seitlich die Werbung desselben Mädchens um einen spröden Jüngling, dessen Armbewegung Ablehnung bedeutet.

Das Thema ist dem von Botticellis Primavera, linke Gruppe, verwandt; auch dort der Liebesblick des von Amor getroffenen Mädchens zu dem spröden Jüngling. Wahrscheinlich ist unser Bild eine Illustration zu einem Gedicht des Lorenzo magnifico.

Arundel Club 1909, Nr. 3. W. von Bode, Katalog der Sammlung Beit, London 1913, S. 43: „Lorenzo di Credi."

---

## 377. 378. Rom, Galleria Colonna Nr. 11 und 14. Tafel LXXXVIII

Raub der Sabinerinnen und Versöhnung. Je $1.58 \times 0.71$.
Bartolommeo di Giovanni (Alunno di Domenico), † 1494.

1. Im Circus Maximus werden Pferderennen veranstaltet. Die Traianssäule, das Pantheon, die torre delle Milizie und ein Obelisk sind sichtbar. Die eingeladenen Sabinerinnen werden plötzlich überfallen und weggeschleppt. Etwa 75 Personen!

2. Die Versöhnung am Constantinsbogen, beim Colosseum, der Cestiuspyramide, auf der Via Appia. Die Väter und Brüder der geraubten Mädchen wollen nach Jahresfrist die Mädchen retten; als sie nun ankommen, machen die inzwischen geborenen Kinderchen den Friedensengel. Wieder etwa 75 Personen. — Die Säule vorn links bezieht sich auf die Colonna, die Besteller des Bildes. Livius 1, 12, 13.

Dort der Sieg und die Freiung des Mannes, der zunächst harte Arbeit getan, Flur und Feind bezwang und nun, nachdem die Hütten gebaut sind, daran denkt, sich ein Weib zu holen; hier der Sieg des mütterlichen Weibes, das den Zorn der Männer schweigt.

Der grundlegende Aufsatz über den äußerst fruchtbaren Schüler Domenico Ghirlandaios Bartolommeo di Giovanni, der dem Meister bei dem Altarbild für die Innocenti half, von Berenson im Burlington Magazine I, 6ff.

Ferner: Hülsen, On some florentine Cassoni illustrating ancient Roman legends, aus Brit. and americ. archaeol. soc. of Rome, Rom 1911, 21. Febr. Knapp, Piero di Cosimo S. 102.

## 379. 380. Paris, Louvre Nr. 1416a und b. Don de Mr. de Vandeul 1902. Tafel LXXXIX

Hochzeit der Thetis und des Peleus. Je 1.48 × 0.40.

Bartolommeo di Giovanni.

1. Meerfahrt der Thetis. Zur thessalischen Grotte, die Ovid, Met. XI, 235, beschreibt, fährt ihr Hochzeitskahn. Sie wird geleitet von Fortuna und gefolgt von Neptun, der ihr die Pferde Balius und Xanthus schenkt; Europa, Najaden und Seekentauren. An der Küste harrt Chiron mit der Harfe ihrer (er schenkt dann der Göttin die Lanze vom Holz der Esche des Pelion), ferner Hercules und Satyrn. Groß dunkelt die leere Grotte. Stiere und Rehe auf der Wiese. — Ilias 24, 60; 18, 432.

2. Thetis erscheint in Begleitung der blumentragenden Gefährtinnen, Europas, Neptuns, Athenas, Hermes' und der Najaden. Sie wird willkommengeheißen von dem Bräutigam Peleus (goldschwarzer Panzer und roter Mantel), Apollo und Chiron; in den Lüften segnen Zeus und Hera den von Zeus befohlenen Bund. Es folgt rechts das bacchische Fest, wo Wein, Blumen und Liebe herrschen. Hercules, Bacchus und Momus. Gott Amor hält mit der Fackel Wacht und hütet die Liebesgrotte. — Die Darstellung führt ähnlich wie Botticellis Geburt der Venus und Primavera die Ankunft und das Schicksal einer vom Wasser in das Steinland Toscana eintretenden jungen Frau vor. Aus Ovids Metamorphosen (XI, 221 ff.) wird weder der erste, noch der zweite Überfall des Peleus, noch der Rat des Proteus dargestellt; alles ist freie Variation mit dem Grundgedanken einer Seebraut, die in Toscana landet, wobei der stille Wunsch mit eingeschlossen wird, daß der Sohn des jungen Paares, für das diese Truhen bestimmt sind, Achills Gaben besitze.

Les arts 1092, XII, S. 18.

B. Berenson: Burlington Mag. I, 6ff.

G. Bruscoli: La tavola di Dom. Ghirlandaio nella chiesa dello spedale degl' Innocenti. Firenze 1902.

## 381. 382. Marseille, Musée de Longchamp Nr. 335 und 336. Tafel LXXXIX

Theseus und Ariadne. Zwei Cassonetafeln. Je 1.55 × 0.69.

Bartolommeo di Giovanni.

1. a) Ankunft des Theseus im Hafen von Kreta; stolze Renaissancepaläste, Rundtempel und ein Leuchtturm; b) Ariadne und die Amme übergeben Theseus das Knäuel; c) Theseus eilt zum Labyrinth; d) Ariadne und die Amme sitzen am Eingang des Labyrinths, in dem Theseus den Minotaurus erschlägt; e) Theseus eilt mit den beiden Frauen zum Strand; f) Abfahrt nach Naxos mit dem schwarzen Segel.

2. a) Theseus verläßt Ariadne, die Amme sucht ihn vergebens zurückzuhalten. b) Ariadne schläft einsam in dem Ehebett, vor dem der Reisekoffer steht. c) Die erwachte Ariadne läuft verzweifelt am Meeresufer hin. d) Dionysos kommt mit seinem Thiasos, Faunen, Satyrn und Panisken, Greifen ziehen seinen Wagen. Posaunen und Tamburine. e) Im Hintergrund Theseus' Schiff mit dem schwarzen Segel vor Athen landend; König Aegeus stürzt sich vom Turm verzweifelt in das Meer. — Knapp, Piero di Cosimo, S. 102 f.

Quelle: Plutarch, Theseus 17ff. Odyssee 11, 321ff. Gesta Romanorum cap. 63.

Die Darstellung stimmt ziemlich überein mit dem Stich des „florentiner Meisters der feinen Manier", British Museum (Catalogue Hind, Nr. 10): The Cretan Labyrinth, with the story of Theseus and Ariadne; reproduc. auch bei Sidney Colvin, A Florentine Pictural Chron. Fig. 83. Hier (Blatt 29b und 30a) findet sich auch eine verwandte Zeichnung derselben Szene. Dem Stich steht nahe der andere Stich London, Catalogue Hind, Nr. 11, Bacchus und Ariadne im Triumphwagen, ca. 1480; reprod. Museum III, p. 37, den Horne direct auf Bartolommeo bezogen hat. — Literarische Quellen für diese und ähnliche Bacchusbilder sind die Stanze Angelo Polizianos, die Trionfi Lorenzo magnificos und Polizians Bacchuslied im Orfeo: Ognun segua Baccho, te etc.; ferner das Drama „Arianna". — Theseus' Schiff hat sieben Wappen, darunter die palle der Medici.

Dies ist die einzige mir bekannte Darstellung des Minotauros; nach Bombe, Geschichte der peruginer Malerei, S. 267, gab es im Jagdhaus der Baglioni in Collapepe ein Fresko mit diesem Thema.

## 383—386. Newyork, Metropolitan Museum (früher London, Carfax Gallery), London, Mr. Ricketts und Mr. Meyer. Tafel XC

Satyrn auf der Jagd; Heimkehr von der Jagd. Hochzeit des Peirithoos. Kampf der Kentauren und Lapithen. Je $3^1/_9 \times 8.6$ in.

Bartolommeo di Giovanni.

1. (Newyork.) Satyrn und nackte Männer jagen mit Hunden und Knüppeln Löwen, Schweine und Hirsche. Alle sonstigen Waffen fehlen; selbst Bogen und Pfeile. Dunkle Waldlandschaft mit Durchblicken. Ein gekrönter Satyr ganz vorn rechts; hier auch ein von den Tieren Überrannter.

2. (Newyork.) Heimkehr von der Jagd zu den Nymphen. Diese haben in den Kähnen am Ufer geharrt. Die Jagdbeute wird herangebracht, man hilft den Frauen, in die Kähne steigen. Weite Küstenlandschaft.

Hierzu gehört ein drittes Stück bei Mr. Ricketts, London, Lansdowne House: Kampf der Lapithen und Kentauren, und ein viertes bei Mr. A. Meyer, London: Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia; beide Bilder früher bei Mrs. Austen-Horsmonden, in der New Gallery Exhib. 1894, Nr. 91 u. 79 als Signorelli ausgestellt.

3. Das Bild bei Mr. Ricketts (2 f. $3^1/_2$ in. $\times$ 8 f. 6 in. groß) stellt die Kämpfe der Lapithen und Kentauren in 5—7 Einzelszenen dar, nach Ovid, Met. XII, 210ff. Links der Kampf des Eurytus mit Theseus um Deidameia; der Vers 235 genannte Becher liegt am Boden. Dann das Hauptgemetzel an der Tafel mit Amycus, Celadon, Belates, Gryneus, Broteas, Orios. Rhoetus ergreift den lodernden Brand vom Altar und trifft Cheraxis, der sich mit der aus dem Boden gerissenen Schwelle verteidigt. Rhoetus wendet sich zu dem Knaben Corythus und gegen Evagros, dem er (ganz rechts) den Brand in den Mund stößt. In der Mitte des Bildes im Vordergrund die Klage der Hylonome um Cyllarus (Vers 394—428).

4. Das Bild bei A. Meyer schildert das Festmahl des Peirithoos und der Deidaimeia.

Die beiden ersten Bilder sind freie Variationen über Stellen wie Ovid XII, 399ff., 404ff., primitive Urzeit, in der noch kein Wein die Sinne der Lapithen und Kentauren verwirrt hatte. Der Wein beim Hochzeitsmahl der Deidameia ist dann schuld an dem Gemetzel.

Die vier Bilder spielen auf die vier Elemente an: die Jagd = Erde, die Heimkehr zu den Nymphen = Wasser; der Wein auf Peirithoos' Hochzeit = Feuer; der im Kampf entwaldete Othrys und Pelion (Met. XII, 510ff.) = Luft.

Vgl. Berenson, Burlington Magaz. I, S. 6ff., „Alunno di Domenico".
Rankin-Mather, Burlington Magaz. X, S. 332, als „Piero di Cosimo".
Rassegna d'arte 1904, p. 25. Repertorium f. Kw. XVIII S. 24.
Knapp, Piero di Cosimo, S. 39 („Frühwerk Pieros").
Horne, Architect. Review, London, August 1902.
Repertorium für Kwiss. 1903, p. 180.
Reinach, Repertoire de peintures I, 634.

Schiaparelli glaubt, daß diese vier Bilder (er kennt nur drei) aus der casa des Giovanni Vespucci stammen, die Vasari in der Vita Piero di Cosimos erwähnt.

## 387. 388. London, P. & D. Colnaghi, und Langton, Duns, Baillie-Hamilton. Tafel XCI

Zwei Truhenbilder mit der Geschichte der Io. Je 67 × 25 in.

Bartolommeo di Giovanni.

I. Zeus sieht Io auf der Wiese und naht sich ihr. 2. Unter den Bäumen, wohin sie geflohen ist, verfolgt er sie. 3. Er umfängt die Gelagerte. 4. Juno, auf dem Pfauenwagen durch die Wolken heraneilend, erspäht den Frevel. 5. Sie erzwingt die Verwandlung des Mädchens in eine Kuh. 6. Argus treibt die Kuh zu den Töchtern des Inachos, die sie liebkosen und füttern. In den Wolken Zeus. — Ovid Metam. I, 383ff. — Abbildung im Arundel Club 1910, Nr. 2.

II. Zeus gibt Hermes den Befehl, als Hirt verkleidet schön die Flöte zu spielen. Argus, der Hüter der Io, ruft Hermes zu sich. Der Gott spielt Argus vor; dieser schläft ein. Hermes enthauptet ihn. Juno setzt die hundert Augen des Argus in den Schweif ihres Pfau. Io mit den Najaden am Nil. Dort wird sie in die Menschengestalt zurückverwandelt; bald wird sie den Epaphos gebären. Hera und Zeus versöhnt in den Wolken.

Ovid, Metamorphosen I, 668—747. Gesta Romanorum cap. 111. — Die einzige mir bekannte Darstellung der Io-Sage. Parentino hat den Stoff in Sa Giustina in Padua um 1490 gemalt; die Fresken sind verloren.

## 389. 390. London, Lord Ashburnham. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 112 und 117. Tafel XCII

Argonautensage. Zwei Tafeln. 32½ × 63½ in. Wappen der Albizzi und Tornabuoni.

Bartolommeo di Giovanni, 1487. „Benozzo Gozzoli."

I. Jason nimmt von Pelias und dessen beiden Töchtern Abschied, um das goldene Vlies aus Colchis zu holen. Bei Jason die Gefährten Herakles und andere Helden (etwa Zetes und Kalais, Theseus, Meleager?) Pfeiler mit reichen Trofeireliefs und der Zahl MCCCCLXXXVII trennen diese Szene von der folgenden, wo die Abfahrt der Argo geschildert wird. Der

Fahnenträger, auf dem Schimmel und der rotgoldenen Schabracke, schwingt die riesige Fahne, in die Masken, Flammen und eine Göttergestalt eingestickt sind. Unter dem Schall der Hörner ziehen die Helden zum Schiff. Eben steigt Jason die Treppe herauf. Auf den Fahnen des Schiffs der steigende Löwe, im Wimpel ein Wappen der Albizzi. Vorn eine sehr reizvolle Hafenbucht mit Schwänen. Im Hintergrund drohen die Felsen der Symplegaden.

2. Wohlbehalten langt die Argo (links) in Kolchis an. Während die Matrosen die Segel reffen, zieht Jason zu Pferde, begleitet von Herakles und andern Helden, zum Palast des Aietes, zu der Standsäule des Ares. Dem Gast wird ein üppiges Mahl geboten, bei dem die Kredenz mit kostbarsten Gefäßen besetzt ist. Jason bestellt seinen Auftrag; der König lehnt ab. Es folgt rechts vorn die Drachensaat, Jason pflügt mit den feuerschnaubenden Rossen, und wirft den Stein unter die geharnischten Männer. So hatte ihm die Tochter des Königs Medea geraten, die Jason vom Oberstock des Palastes aus betrachtet hatte und ihm dann (am Tempel der Artemis links vom Palast) ein Zaubermittel gegeben hatte. Ein neues Zaubermittel gibt Medea dem Jason, um den Drachen einzuschläfern (Szene in dem Durchgangsbogen am Hügel). Jetzt gelingt es Jason, im Tempel das hier einst von Phrixos geopferte goldene Vlies zu rauben und mit Medea zur Argo zu fliehen, die eiligst in See sticht.

Die Szenenfolge ist nicht so reich wie auf den Bildern in Newyork (Nr. 296f.). Es fehlen die Nebenszenen mit Orpheus, mit Chiron, mit Pelias' Töchtern. Ferner ist hier statt des Empfangs Jasons durch Aietes das von der Sage nicht geforderte, von Bartolommeo aber gern dargestellte Festmahl eingeschoben. Dies Mahl, nicht der sachlich doch wichtigere Raub des Vlieses bildet den Mittelpunkt des zweiten Bildes.

Argonautica von Apollonius Rhodius und Valerius Flaccus. Apollodor 1, 9, 16ff. Ovid, Met. 7, 1ff. — Die Hochzeit der Giovanna Albizzi und Lor. Tornabuoni fand 1486 statt.

Berenson, Burl. Magaz. I, S. 6ff. Reinach, Report. de peint. I, 649, Knapp, Piero di Cosimo S. 102.

Reprod. in Magazine of art, mars 1894, S. 145. — Vgl. Text S. 127f.

## 391. 392. Beechwood, Sammlung Sebright.

Zwei Bilder mit Bacchanalien. 1½ Fuß im Quadrat.

Bartolommeo di Giovanni. Von Knapp Piero di Cosimo zugeschrieben. Beschreibung nach Knapp, Piero di Cosimo S. 87.

1. Das eine Bild zeigt in der Mitte einen verkrüppelten hohlen Baumstamm, in dem ein Kind sitzt; daneben erscheint eine rückwärts auf einem Tiere sitzende bacchantische dicke Gestalt, begleitet von anderen mehr oder weniger Trunkenen. Links liegt eine plumpe weibliche Figur und andere nackte, unangenehme Körper. An den Seiten sehen wir links wie rechts Gruppen von stehenden nackten Figuren, von denen eine jugendliche schlanke männliche Gestalt (mit dunkelrotem Tuch) außergewöhnlich graziös erscheint. Der Mittelgrund zeigt eine hügelige Landschaft, aus der in der Mitte ein isolierter Berg emporsteigt.

2. Auf dem andern unvollendeten Gegenstück, das nur gelblich untermalt ist, sehen wir nackte Gestalten auf dem Boden sich herumwälzen. In der Mitte steht ein sonderbares hirschartiges schwarzes Tier. Die Landschaft ist sehr hügelig. Die Einzelheiten

sind noch sehr wenig herausgearbeitet; ohne jede Vorzeichnung ist alles gleich mit dem Pinsel aufgesetzt.

393. 394. **London, Mr. C. Brinsley-Marlay.**

Zwei Tafeln mit der Penthesilea-Geschichte (?).

Bartolommeo di Giovanni.

Erwähnt von Berenson in dem Aufsatz: Alunno di Domenico, Burlington Magazine I, S. 6ff.

395. 396. **London, Sammlung Mr. C. Brinsley-Marlay, früher Paris, Sammlung Artaud de Montor, Katalog 1843 Nr. 133/134, Pl. 51 und 52. Aus einem florentiner Palast stammend. New Gallery Exhibition 1894 Nr. 59 und 77.** **Tafel XCIII**

Zwei Truhenbilder mit der Josephgeschichte in zehn Szenen. Je 1.67 × 0.45.

Bartolommeo di Giovanni. „Pesellino."

1. Abschied Josephs vom Vater; sein Gang zu den Brüdern; Verkauf an die Mercatanti, die mit den Kamelen rechts halten. Dann eine dreibogige Halle mit den drei Szenen a) Frau Potiphar, b) die Träume Potiphars und die hilflosen Astrologen, c) Joseph deutet die Träume der Gefangenen.

2. Joseph empfängt seinen Vater und seine Brüder; er gibt ihnen Getreide; Abmarsch der Beschenkten (wieder in drei Arkaden). Dann die Szene des Bechers in Benjamins Sack und der wirkliche Abschied. Ganz rechts zum Schluß eine Giraffe.

Der Katalog Montor erwähnt, daß 1456 ein ägyptischer Händler in Pisa eine Giraffe zeigte. Bekannt ist auch das Geschenk eines solchen Tieres vom Sultan von Ägypten an Lorenzo magnifico 1492.

Berenson, Burlington Magazine I, S. 6ff.

397—399. **Paris, Sammlung J. Spiridon, aus Casa Pucci-Florenz.** **Tafel XCIV—XCV**

Drei Tafeln der Nastagio-Novelle I—III.

Botticelli, Sellaio und Bartolommeo di Giovanni. 1487.

Pier Francesco di Giovanni Bini heiratete 1487 Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci; für dies Paar wurden nach Vasari III, 313 die Novelle des Decameron (Giorn. V, nov. VIII) von Nastagio degli Onestis Liebe zur Tochter des Paolo Traversari in Ravenna in vier Tafeln gemalt; drei der Bilder sind die hier vorliegenden, das vierte ist bei Lady Watney in London (s. Nr. 400).

1. Der über die Sprödigkeit seiner Braut verzweifelnde Nastagio verläßt Ravenna und die Freunde und geht in den Pinienwald. Hier überrascht ihn die gehetzte nackte Frau, die ein Ritter mit bloßem Schwert zu Pferde verfolgt. Die Hunde beißen ihr Opfer in die Schenkel. Pinienhain, Durchblick durch die Stämme aufs Meer und den Hafen von Classe.

2. Vollzug der schauerlichen Strafe; der Cavaliere Guido degli Anastagi schneidet der einst Geliebten das harte Herz aus dem Leib und wirft es den Hunden vor, die es gierig verschlingen. Aber schon geht die gleiche Jagd weiter bis zum folgenden Freitag; soviel Monate die Spröde den Geliebten schmachten ließ, so viel Jahre wird sie zur Strafe gehetzt und jeden Freitag am grausamen Herzen gestraft.

3. Nastagio hat für den folgenden Freitag an der kritischen Stelle des Waldes ein Pranzo hergerichtet und dazu alle Traversaris und Freunde aus Ravenna geladen. Teppiche, Kränze und Wappen (Pucci, Medici, Bini). Mitten in die Mahlzeit dringt der Schrei der Frau, das Gekläff der Hunde, das Schnauben des Rosses. Jetzt erhebt sich Nastagio, blickt zu der spröden Geliebten, die unter dem Wappen mit dem Negerkopf (Pucci) steht, hinüber und deutet die schauerliche Szene. In der Erregung droht ein Tisch umzufallen, Scherben liegen am Boden, Alt und Jung erhebt sich entsetzt. Bei den Zelten des Hintergrundes spricht dann die Amme der casa Traversari mit Nastagio, daß sich der Sinn ihres Fräuleins gewandelt habe.

Die Zuschreibung an Botticelli allein, die Vasari vertritt, läßt sich nicht halten; Bartolommeo di Giovanni und Jacopo Sellaio sind mit beteiligt.

Ullmann, Botticelli S. 111.

J. P. Richter, Kunstchronik XV, S. 441.

Horne, Botticelli S. 127. Venturi l. c. VII, I, S. 643.

Berenson, Burlington Magazine I, S. 6ff.

## 400. London, Vernon J. Watney, aus Casa Pucci-Florenz. Tafel XCV

Das Festmahl der Onesti und Traversari, Schlußbild der Reihe 397—99. Botticelli und Bartolommeo di Giovanni. 1487.

Eine hohe offene Festloggia in vier Arkaden. Die festlich geschmückten Pfeiler tragen die Wappen der Pucci, Bini und Medici. Vorn ist die Schaukredenz mit den goldenen Geräten aufgestellt. Die Doppeltafel der 20 Hochzeitsgäste wird von acht Pagen bedient.

Über das Inhaltliche und den ganzen Cyklus s. die Notizen zur vorigen Nummer.

Reinach, Repert. de peintures III, 784.

## 401. Philadelphia, J. G. Johnson, Nr. 64, aus Palazzo Torrigiani-Florenz, früher Ashburnham-London. New Gallery Exhibition 1894, Nr. 147. Tafel XCVII

Das Gastmahl Nastagios im Pinienwald. 55 × 32 in.

Bartolommeo di Giovanni. „Botticelli."

Das Bild zeigt dieselbe Komposition wie das bei J. Spiridon-Paris (cf. Nr. 399), läßt aber die Szene mit der Amme rechts weg und ist überhaupt derber. Auch den umgestürzten Tisch und die herabgefallenen Geräte hat sich der Maler gespart. Die Pinienschirme sind kuchenförmig schwer. Die Wappen zeigen den steigenden Hund. Der Ritter trägt hier, Boccaccios Bericht entsprechend, eine dunkle Rüstung, reitet aber einen Schimmel und keinen Rappen, wie Boccaccio will. Die Tafelrunde hat 13 (!) Personen. Das Wappen ist das der Familie Del Nero in Florenz.

Boccaccio, Decamerone V, 8.

Ein weiteres Bild der Nastagionovelle war in der New Gallery Exhib. 1894, Nr. 156 ausgestellt; Besitzer Donaldson-London.

## 402. Lyon, Musée, früher London, Leyland-Collection.

Nastagios Gastmahl III.

Bartolommeo di Giovanni.

Die Darstellung ist die gleiche oder doch fast übereinstimmend mit der III. Tafel bei Spiridon-Paris und der Tafel bei Johnson-Philadelphia (Nr. 399 und 401).

Vgl. Count Plunkett, Botticelli, S. 30. Olga v. Gerstfeld, Hochzeitsfeste der Renaissance, Stuttgart 1906, S. 45.

## 403. Paris, Sammlung Thompson.

Nastagio-Novelle III (Boccaccio).

Florentinisch, um 1490. „Zingaro."

Entsprechend der Komposition des Bildes bei J. Spiridon, Nr. 399. Das Bild wird erwähnt von Colasanti im Emporium 1904, S. 200ff.

---

## 404. London, National Gallery Nr. 698, früher Casa Lombardi-Florenz.

Tafel XCVI

Truhenbild: Der Tod der Prokris. 1.83 × 0.65.

Piero di Cosimo, um 1510.

Das schönste von allen Truhenbildern. Auf der blühenden Wiese am Meeresufer zwischen Glockenblumen und Margeriten liegt Prokris, die Gattin des Kephalos, der sie irrtümlich für ein Wild hielt und mit dem nie fehlenden Speer der Artemis in die Kehle traf. Traurig kauert der Hund Laelaps, ebenfalls ein Geschenk der Artemis, rechts neben der Leiche. Der Satyr aber, der das ganze Unheil durch seine Angeberei verschuldet hat (da er Aura und Aurora verwechselte) blickt traurig auf das Opfer seiner Geschwätzigkeit. Herrlichste Meerlandschaft. Hunde, Vögel, Schiffe; Kephalos fehlt.

Zu Grunde liegt zunächst Ovid, Metam. VII, 689ff. Aber, wie im Text ausgeführt wurde, bietet erst das Drama des Niccolò da Correggio von 1486 die Notiz über den Satyr.

Genaue Beschreibung und Würdigung bei Knapp, Piero di Cosimo, S. 79. Ullmann, Jahrb. d. pr. Kss. 1896, 42ff. Muther, Gesch. d. Malerei I, 210.

## 405. Lille, Musée Wicar Nr. 929.

Kephalos und Prokris. 0.40 × 0.45. Seitenstück.

Florenz, um 1490 (?).

Kephalos schießt, Prokris liegt durchbohrt. Der Hund Laelaps. Ich habe das Bild nicht sehen können.

## 406—408. Florenz, Uffizien Nr. 82—84. Tafel XCVII

Die Andromedasage. I, 1.43 × 0.60; II, 1.47 × 0.59; III, 1.61 × 0.60.

Piero di Cosimo, Spätzeit.

1. Andromeda gefesselt an der Meeresbucht; der Drache nähert sich, sie zu verschlingen. Schon steht Perseus, aus den Wolken herabfliegend, auf seinem Leib, um ihn zu töten. Im Vordergrund der Küste links Kepheus und Kassiopeia, die Eltern des Mädchens, verzweifelt. Rechts die Verlobung des Perseus und der Andromeda. Ovid, Metam. 4, 670ff.

2. Die Vermählung der Beiden im Tempel des Zeus und das Dankopfer an Zeus, Athena und Hermes. Von links kommt der Zug der Befreiten mit den Eltern. Posaunen, Flammenschalen. Rechts promenieren vergnügte Aethiopier. Ovid, Metam. IV, 750—761.

3. Das Hochzeitsmahl des Perseus. Phineus, der Sohn des Belus und der Anchinoe, der Bruder des Kepheus, hatte Andromeda als Braut zugesichert bekommen; er stürzt nun empört herbei und wirft den Speer gegen Perseus, ohne ihn zu treffen. Phineus flüchtet hinter den Altar, aber sein Genosse Rhoetus wird getroffen. Allgemeiner Aufruhr; Athis, der Inder, und Lycabas, der Assyrier, werden von Perseus getötet. Ovid, Metam. V, 1—74.

Vgl. Knapp, Piero di Cosimo, S. 92ff. Vielleicht für Francesco del Pugliese gemalt.

## 409. Florenz, Uffizien Nr. 1312, für Filippo Strozzi gemalt.

Befreiung der Andromeda. 1.19 × 0.68.

Piero di Cosimo, um 1506, vielleicht nach einer Zeichnung Leonardos.

Die Darstellung, früher und bedeutend sorgfältiger als bei Nr. 406, zeigt die gleiche Anordnung wie dort, aber alles ist dramatischer und sorgsamer. Ganz rechts vereint Kepheus seine Tochter mit Perseus; frohe Lieder und Klänge.

Fr. Knapp, Piero di Cosimo, S. 89.

Ullmann, Jahrbuch der preuß. Kss. 1896, S. 49ff.

## 410. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 107, 1829 durch Rumohr erworben. Tafel XCVI

Venus, Mars und Amor. 1.72 × 0.72.

Piero di Cosimo, Frühbild, jedenfalls nach 1476.

Mars liegt rechts schlafend. Teile der Waffenrüstung sind neben ihm; mit andern spielen die Putten im Hintergrund. Links Venus nackt, halbaufgerichtet, zu Mars hinüberblickend. Amor kommt heran und trifft die Mutter wach, er legt sich unter ihren linken Arm. Ein Kaninchen, ein Taubenpaar. Reizvollste Flußlandschaft.

Poliziano, la Giostra I, 122 (von 1476) sagt von Amor:

Trovolla assisa in letto fuor del lembo
Pur mo di Marte sciolta dalle braccia
Il qual rovescio gli giaceva nel grembo,
Pascendo gli occhi pur della sua faccia.

Vgl. Ullmann, Botticelli, S. 106 und Knapp, Piero di Cosimo, S. 23ff., wo beiderseits die Beziehung auf Botticellis Bild in London, Nr. 915, behandelt wird. Venturi, l. c. VII, I, 699.

411. **London, Mr. R. H. Benson. New Gallery Exhibition 1894, Nr. 84.**

Hylas und die Nymphen. 1.55 × 1.75.

Piero di Cosimo oder Bartolommeo di Giovanni.

Hylas, Sohn des Theiodamas, des Königs der Dryoper, nahm mit Herakles an der Argonautenfahrt teil. In Mysien wurde der schöne Liebling des Herakles von den Najaden in den See gelockt und kam nicht wieder zum Vorschein. Herakles suchte ihn ein Jahr lang. Fünf Landnymphen (nicht Najaden) mühen sich um den auf der Wiese liegenden Jüngling und helfen ihm aufstehen. Nähere Beschreibung bei Knapp, Piero di Cosimo, S. 32ff., der das Bild um 1485 entstanden denkt.

Knapp l. c. S. 32ff. Jahrb. d. pr. Kss. 1895, S. 219. Lionel Cust, Les arts 1907, p. 26. Old Masters Graffton Art Galleries 1911, Nr. 23. Nach Venturi l. c. VII, I, 712: „troppo grossolano per Piero."

Quellen: Theocrit und danach Ang. Poliziano, Sylvae, V. 12; Lorenzo de' Medici Sonetti e Canzoni, ed. Carducci, p. 63. Ovid, Metam. VII, 1ff. Valerius Flaccus, Argonauticon.

412. 413. **Berlin, Sammlung von Kaufmann und Straßburg, Gemäldesammlung Nr. 223.** **Tafel XCVI**

Zwei Tafeln der Prometheussage. 1.20 × 0.68 resp. 1.17 × 0.65.

Piero di Cosimo.

I. Prometheus formt nach Ovid, Met. 1, 82 die Menschen aus Lehm und lehrt sie technische Künste. Links bildet er die Menschengestalt aus Lehm auf einem Drehstuhl, worüber ein anderer Geschaffener staunt; im Hintergrund versucht der neue Mensch einen Baum zu besteigen. Rechts schenkt Prometheus dem Menschen die Drehscheibe; Architekturen des Hintergrundes weisen auf die Baukunst, die Prometheus ebenfalls lehrt; der Gestürzte ganz rechts symbolisiert vielleicht die Heilkunst. In den Wolken Zeus und Hephaistos (?).

II. Aus Mitleid mit den Menschen stiehlt er eine Speiche vom Sonnenwagen des Helios und schenkt den Menschen das Feuer. Zur Strafe wird er von Hermes im Auftrag des Zeus an den Baum gefesselt; der Adler des Zeus frißt seine Leber. In der Mitte Pandora und Epimetheus, Hephaistos, Aphrodite, Athene und Hermes. Loeser (Arch. stor. d. a. 2. Serie, II, S. 286) deutet diese kleinen Figuren auf die idealen Triebe des neuen Geschlechts (Liebe, schaffendes Leben, sinnender Geist). Ganz links der junge Hercules, dem eine Schlange den Fuß umringelt.

Außer Ovid vgl. auch Hesiod, Theogonie 521ff. und Werke und Tage 47ff.

Knapp hält das Standbild der beiden Tafeln für das Apolls; der Strassburger Katalog (Dehio) für den noch unbeseelten Menschen, dessen Herz Prometheus mit Feuer durchglüht.

Litter.: Knapp, Piero di Cosimo, S. 87ff. Loeser l. c. Reinach, Repert. de peintures III, 758.

414. **London, Sammlung Wallace, früher Sammlung Tauzia.**

„Trionfo della Castita." 0.74 × 0.60. Einsatzbild.

„Piero di Cosimo", nach einer Medaille Bertoldos.

Die Komposition bei Heiss, Les médailleurs d. la ren. Nicc. Spinelli, p. 76, pl. VII; Armand I, 79. Vgl. Müntz-Essling, Petrarca, S. 132. Nach Claude Philipps wäre hier die Grausamkeit der Venus dargestellt, da der von der Göttin Gefesselte in den Flammen kniet.

## 415. 416. Paris, Sammlung Ganay-Ridgway.

Zwei Perseusbilder.

Richtung Piero di Cosimos.

a) Perseus reitet auf dem geflügelten Pegasos, um den Bellerophon zu töten.

b) Perseus naht durch die Luft, um die vom Drachen bedrohte Andromeda zu retten.

Vgl. Les arts 1909, Nr. 96, S. 2.

## 417. 418. Florenz, Sammlung Corsi (1909). Tafel XCVIII

Zwei Tafeln des Märchens: „Das Mädchen ohne Hände".

Niccolò Soggi, 1480—1551.

Der kaiserliche Vater Antonius, der dem Papst gegen die Sarazenen beistand, bekam von dem Pontifex zur Belohnung die Erlaubnis, seine eigene Tochter Uliva zu heiraten. Diese widersetzt sich und schneidet sich die Hand ab. Sie flüchtet dann nach England, wird dort die Gattin des englischen Königs Heinrich. Als dieser in den Krieg fortreitet, empfiehlt er sie dem Schutz seiner Mutter; diese verleumdet die Fremde, sie soll im Wald ermordet werden, entkommt und findet mit ihren Zwillingen Aufnahme bei einem alten Hirten. Die Jungfrau Maria erscheint ihr und heilt ihren Stumpf; auf dem Scheiterhaufen wird nur ein Phantom mit ihren Kleidern (oder eine sich opfernde Hofdame) verbrannt.

Die Motive dieser Erzählung sind gemischt aus der Geschichte der Guilelma, Uliva, Stella und Mattabruna, über die d'Ancona, Rappres. sacre III, 235ff., Auskunft gibt. Dargestellt sind:

I. Abreise des Gatten; die Unschuldige im Wald bei den Mördern; sie sucht Schutz bei dem Hirten mit ihren Zwillingen.

II. Maria heilt die abgeschnittene Hand; das Todesurteil und der Scheiterhaufen.

Die Quelle ist nicht die Rappres. der Sa Uliva, aber auch nicht der Pecorone I, 10, wo die Storia der Mattabruna erzählt ist. Es muß ein anderes Schauspiel oder eine Kompilation gegeben haben, in der die Motive des väterlichen Incests, der bösen Schwiegermutter, der Zwillinge und Marias Intervention noch anders gemischt waren. Vgl. auch Wesselowsky: Novella della figlia del Re di Dacia, Pisa 1866.

Über Niccolò Soggi vgl. Dei Vita im Bollettino d' arte, Sept. 1913; sein Gehilfe bei den Arbeiten in Arezzo (1528) heißt Domenico Giuntadoli. — Crowe-Cav. IV, 51—55.

## 419. Berlin, Kunstgewerbe-Museum. Tafel XCVIII

Lettuccio? Hercules am Scheidewege.

Niccolò Soggi.

Hercules, jung, zart und nackt, mit Löwenfell und Keule, steht zwischen dem jungen schönen Mädchen und der älteren Frau. Diese hat ihn am rechten Arm gefaßt, zu jener blickt er sehnsüchtig, wagt aber nicht, die Linke von der Keule zu nehmen. Vor den

blühenden Bäumen des rechten Berges steigt ein Kavalier mit seiner Schönen zu Pferd, um zur Jagd zu reiten. Aber in der Ferne brennt das höllische Feuer, das die Leichtsinnigen verzehrt. Am steilen Wege rechts die Stationen der Makarismen, auf der Höhe der Rundtempel der Bewährten, im Stil Peruginos. Die Häuser rechts zeigen niederländischen Einfluß.

Quelle: Xenophon, Memorabilia 2, 1, 11, Cicero, off. 1, 32, und Epictet.

Vgl. den Desco Girolamo di Benvenutos beim Baron Franchetti. (Kat. Nr. 481.)

Nach Vasari hat Franc. Caroto ein Lettuccio mit Hercules am Scheidewege gemalt. Ist auch das berliner Bild ein Lettuccio?

---

**420. Paris, Château de Châlis (Musée André).**

Ganymed (?). Seitenbild. 0.43 × 0.41.

Florentinisch, um 1470.

Ein Knabe von einem Adler hochgetragen; links zwei junge Bogenschützen, deren Pfeile den Knaben verwundet haben.

**421. Paris, Musée André Nr. 742.**

Truhenfront mit Schlachtbild. 1.50 × 0.42.

Florentinisch-umbrisch, um 1480.

Eine Schlacht der Römer gegen die Türken; SPQR und Halbmond kämpfen gegeneinander. Der weiße Halbmond auf schwarzem Grund, die Römerfahne Rot auf Gold.

**422. London, Ch. Butler Sale 1911 Nr. 28, früher bei Bromley-Davenport. New Gallery Exhibition 1897/98.**

Triumph der Vanitas. 51½ × 17 in.

Florentinisch, um 1480.

Die Vanitas auf dem Wagen fahrend, in ihrer Hand ein Spiegel. Der Wagen wird von zwei weiblichen Figuren gezogen.

**423. Florenz, Museo Stibbert.**

Truhenbild mit der Troianer Sage. 1.74 × 0.52.

Florenz, um 1470.

Raub der Helena und Kampf vor den Toren Troias. Links die Schiffe usw., dann der Raub Helenas; rechts die Stadt Troia, auf ihrem Turm Priamus und Hecuba. unten Reiterschlacht.

**424. Paris, Sammlung Arconati-Visconti.**

Desco da parto mit dem Triumph der Venus.

Florentinisch, um 1480.

# V. Siena.

425. 426. **Siena, Conte Palmieri-Nuti. Mostra d' antica arte senese 1904 Nr. 1542.** **Tafel XCIX**

Zweiteiliges Truhenbild mit der gotischen Unterschrift: „La storia, quando la Reina Saba andò audire la sapientia del Re Salomone." Je 0.62 × 0.35.

Sano di Pietro.

Links: Zurüstung zur Reise im Palast der Königin. Die Reisekoffer werden gepackt und auf die im Hof knienden „Kamele, die Spezerei trugen", verladen. Ein mächtiger Carro, von Schimmeln gezogen, mit der Königin, den Posaunenbläsern, Mandoline- und Harfenspielern. Auf den Koffern der Kamele liegt ein bunter Perser, darauf Äffchen. Viel Begleitung, etwa 35 Personen.

Rechts: Der Zug nähert sich den Mauern Jerusalems; Salomo hat ihm einen ähnlichen Carro mit seinen 700 Frauen (1. Kön. 11, 3) entgegengesandt, die nun die Nebenbuhlerin bestaunen. Im Innern des Hofes dann die Begegnung mit Salomo, vor dem die Königin kniet.

Vgl. 1. Kön., Cap. 10. — Die Zweiteilung der Front ist in Toscana selten und weist auf eine frühe Zeit. Florenz gibt die Begegnung Salomos mit der Königin um 1450 stets auf ungeteilter Front.

Corrado Ricci: Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d' antica arte senese, Bergamo 1904, S. 72. Les arts 1904, Sept.

427. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1467.** **Tafel C**

Die Freuden der Campagna. 1.43 × 0.43.

Sienesisch (?), um 1450.

Links am Fluß Fischfang und Aalstechen; eine Mühle. In der Mitte wird Blindekuh gespielt; vier Paare im Gebüsch. Rechts sitzen um einen großen Tisch die Paare und lassen ein Hündchen auf dem Tisch tanzen, es wird gewürfelt und Mandoline gespielt. Der Rahmen trägt in vergoldetem Stucco kufische Schrift.

Patzak, Die Renaissancevilla Toscanas I, S. 112 spricht von toscanischen Darstellungen dieser Art, die Paradiso oder Cour d'amour genannt werden und auf trecentistische Vorbilder, wie das bekannte Fresco der spanischen Kapelle in Florenz zurückgehen.

Katalog d. berliner Gem.-Gall. 4. Aufl., S. 424: „Nordital. Schule Anfang XV. Jahrh."

## 428. Paris, Sammlung Artaud de Montor, Katalog 1843, Pl. 41, Nr. 107. Tafel C

Krönung der besten Erzählerin des Decamerone. Frei nach Boccaccio. 1.21 × 0.54.

Sienesisch (?), um 1450. „Dello Delli." Gegenstück zu Nr. 429.

Nicht wie bei Boccaccio 10, sondern 19 Personen sitzen beisammen; außerdem sechs Morra spielende Kinder. Die in der Mitte stehende Dame nimmt von ihrem Kopf den Kranz und krönt das vor ihr kniende Paar. Auf der Gartenbank sitzen 10 Damen und Kavaliere; links spielen 3 Fräulein Morra, rechts das gleiche Spiel der Männer. Keine Architektur.

Einiges erinnert an Sassetta; doch läßt die Abbildung keine Entscheidung zu. — Da das Gegenstück (Nr. 429) die Judithepisode schildert, sollen wohl auf unserm Bilde die Wonnen des Friedens gepriesen werden, wo die Frau das Musische pflegt.

## 429. Paris, Sammlung Artaud de Montor, Katalog 1843, Pl. 41, Nr. 108. Tafel C

Judith an den Toren Bethulias. 1.21 × 0.54.

Siena (?), um 1450. „Dello Delli". Gegenstück zu Nr. 428.

Eine von den florentiner Kompositionen stark abweichende Darstellung. Hier ist kein Zelt zu sehen, Judith schreitet nicht durchs Lager. Vielmehr ist sie schon am Tor der Vaterstadt wieder angelangt, hat aus der Schüssel der Dienerin den Kopf des Holofernes genommen und kündet den erstaunten Bürgern: Ich habe die Tat getan. Die durch solchen Frauenmut beschämten Bethulier treiben rechts dann den Feind in die Flucht.

Die beiden Tafeln Nr. 428 u. 429 illustrieren die Herrschaft der Frau, die hier durch Kühnheit, dort durch Klugheit sich zur Herrin aufschwingt.

## 430. Florenz, Antiquar Salvadori.

Dreiteilige Truhe; jedes Bild 0.33 × 0.26. Wappen der Azzoni und Piccolomini.

Siena, um 1450.

Wahrscheinlich ist die Szene des Polydorus, des Sohnes des Priamos und der Hecuba Aeneis III, 49 ff., Ovid, Met. 13, 432 ff. dargestellt. Aeneas will in Thrakien landen und opfert der Mutter und Zeus. Die Zweige des Myrtenhains fangen an zu bluten und Polydorus, der Sohn des Priamos, klagt aus den Zweigen:

> Wehe, warum mich, Aeneas, zerreissest du? Schone des Toten!
> Schon' unfromm zu entweihen die Hand! Nicht wuchs ich in Troia
> Dir ein Fremdling empor, noch rinnt dies Blut aus Gehölze
> Denn Polydorus bin ich ....

**431. Florenz, Castello Vincigliata.** **Tafel CI**

Dreigeteilte Truhenfront mit Goldgrund, an einem nicht zugehörigen Cassone angebracht.

Sienesisch, in der Art Giovanni di Paolos; stark beschädigt.

1. König und Königin reiten aus dem Tor zur Jagd; ein Mann tritt ihnen in den Weg.
2. Der König trifft vor einer Höhle drei Mädchen.
3. Turnier oder Kampf um die Mädchen.

**432. London, Lord Wemyss.**

Große bemalte Truhe.

Sano di Pietro (nach Berenson).

**433. Siena, Dom, Sala del Capitolo.** **Tafel CIII**

Predigt des heiligen Bernardin vor dem Rathaus Sienas. Einsatzbild.

Sano di Pietro, um 1452.

Näheres über die Bedeutung des Bildes und die an der Rathausfront ausgestellten Truhen s. im Text S. 72.

Auch sonst ist das Bild für die Straßendekoration sehr interessant: der Straßenaltar mit dem Teppich dahinter; die teppichbelegte Estrade rechts mit den Adligen. Reicher Dekor der Rathausfront und der Uhr am Campanile. Federighis Aufbau auf der Cappella di Piazza von 1463 ist noch nicht vorhanden.

**434. 435. Philadelphia, J. G. Johnson.** **Tafel CII**

Verlobung Marias und Josephs. Begegnung Marias und Elisabeths. Teil einer Predella?

Sassetta. Venturi: Nachfolger Piero della Francescos.

I. Große dreibogige Marmorhalle mit Muschelnischen an der Seite. In der Mitte der Sposalizio Marias und Josephs; links die empörten jungen Freier, rechts die jungen Mädchen mit einer nicht weniger enttäuschten älteren Begleiterin. Nackte Putten, Flöte blasend, auf den Kapitellen. Lebhaft gemusterter Sgrafitto-Fußboden.

II. Sehr reizvoll gepflasterter Hof mit schwarzweißer Wand bei der Vorhalle des Hauses von Zacharias; reich gemusterter Fußboden. Auf der Hofmauer stehen nackte Bübchen, den Kranz schwingend. Maria erscheint im Gefolge von fünf Frauen bei Elisabeth „im Gebirge"; rechts Elisabeth, Zacharias und drei zierliche Mägde.

Obwohl wahrscheinlich Predellenstücke, wurden die Bilder aufgenommen, weil sie, ebenso wie Truhenbilder, ganz auf dem szenischen Vorbild der Rappresentazione beruhen. A. Venturi l. c. VII, II, S. 247ff.

## 436—439. Florenz, Sammlung Landau.

Bemalte Truhe. Auf der Front: Trionfo dell' Amore, della Castità, della Morte. Seiten- und Innenbilder.

Siena (?), um 1460.

Die Komposition ist sehr verschieden von der Art des florentiner Cassonemeisters und von Pesellino. Den Hintergrund bildet eine starkblühende Vegetation. Die Carri folgen eng aneinander, Amor fährt nicht aus der Tiefe heraus, sondern direkt nach rechts; die Morte dagegen kommt von hinten nach vorn. Hier fehlt die Jagdgesellschaft.

Nach Siena weisen die Trachten und die kleinen Kastelle im Hintergrund. Amor steht auf dem Wagen der Castitas mit dem Rücken zu dieser, klein und gefesselt. Ausdrucksvoll ist der Jubel am Carro Amors der feierlichen Würde der Castitasgruppe confrontiert.

Auf den Seitenbildern Pyramus und Thisbe und (rechts) Narcissus.

Im Innendeckel eine nackte liegende Frau.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 1 (Abbildung der Front) und S. 146.

Trotz der Übereinstimmung mit der Truhe des Victoria-Albert-Museums (Nr. 207) können wir unsre nicht für florentinisch halten.

## 440. Siena, Conte Palmieri-Nuti.

Dreiteiliger Cassone. Jedes Bild 0.36 × 0.28.

Siena, um 1450.

a) Der unter einem Baum schlafende Ritter wird von einem andern Ritter verwundet.
b) Zweikampf der beiden Ritter.
c) Einzug des Siegers und Besiegten in die Burg.

## 441. Pest, Privatbesitz.

Truhe, bemalt, mit zwei Wappen rechts und links an der Front.

Sienesisch, um 1460 (?).

Links der Praetor unter der Halle; in der Mitte Caterina zwischen den zerspringenden Rädern; rechts der zurückprallende Henker.

## 442. Siena, Seminario arcivescovile (S. Francesco). Tafel CI

Dreiteiliger Cassone mit Judith, Delila und Salomo, der den Götzen opfert. Je 0.33 × 0.28, das Ganze 1.26 lang.

Giovanni di Paolo.

I. Judith im Zelt des Holofernes, im Begriff, dem Feldherrn den Kopf abzuschlagen. Links eilt sie mit der Dienerin fort, die vor dem Zelt gewartet hatte. Ein Soldat kommt aus einem andern Zelt eben heraus.

II. Delila liegt mit dem in ihrem Schoß schlummernden Simson auf dem Boden vor dem großen, von Truhen umstellten Bett; sie schneidet dem Schläfer das Haar ab. Drei Philister kauern an der Türe.

III. Salomo betet, umschmeichelt von der heidnischen Gattin, die Götzenstatue (der Astarte?) an; auf der Bank die stolz sich blähende Verführerin.

Alle drei Szenen sollen die Macht des Weibes illustrieren. Sehr zierliche Innenräume, feine helle Beleuchtung.

## 443. 444. Münster, Provinzialmuseum, früher Neapel, principe Santangelo. Tafel CIII

Geburt und Verhör Johannes des Täufers. Zwei Seiten eines Altartabernakels. Je 0.74 × 0.35.

Giovanni di Paolo.

I. Das Geburtszimmer mit reichem Bett, dessen vergoldeten Superiore und Postergale rote Seraphim schmücken. Darin Elisabeth; die Dienerin steht bei ihr. Der kleine Johannes wird vorn von zwei Frauen gebadet, während Zacharias „schrieb und sprach": er heißt Johannes. Reizvoller Durchblick auf die Treppe und den Hof wie auch aufs freie Feld. Pergola und Altan schmücken den Oberstock des Hauses.

II. Die hohe stolze reiche Halle der Machaerusburg. Herodes und Herodias sind entsetzt über des Täufers Anklagerede; er wird in diesem Augenblick verhaftet. Diener in der Halle ab und zu gehend. Die Komposition lehnt sich an Ghibertis Bronzerelief am sieneser Tabernakel an.

Diese beiden Tafeln bildeten mit einer dritten, die ich 1912 bei Simonetti in Rom sah (Verkündigung an Zacharias), ein Altartabernakel, das Giovanni di Paolo vermutlich für eine Taufkapelle gemalt hat.

Vgl. meinen Aufsatz in der Rassegna d'arte 1912, Oktober, S. 162. In London war auf der Siena Exhibition 1894, Nr. 27, eine fast identische Darstellung der Geburt des Täufers von Giovannis Hand ausgestellt, im Besitz von L. Douglas.

## 445—450. Paris, Antiquar Kleinberger; früher Lyon, Sammlung Aynard. Tafel CIV—CVI

Sechs Tafeln eines Tabernakels mit der Täufergeschichte. Je 0.68 × 0.38.

Giovanni di Paolo.

1. Der junge Täufer zieht in die Wüste. Große phantastische Bergkulissen. Weite, von Straßen durchzogene Ebene mit Landhäusern.
2. Ecce agnus dei. Der Täufer in der Mitte, sechs Jüngern predigend. Rechts am Jordan Christus, auf den der Täufer hinweist. Phantastische Felszähne in der Ferne.
3. Der Täufer im Gefängnis und die Boten Jesu (Matth. cap. 11). Große Palastarchitektur. Das Fenster vergittert. Vorn als Wächter eine große Dogge im Stil Pisanellos.
4. Salome bittet Herodes um das Haupt des Täufers. Das Festmahl, 13 Personen. Salome

kniet auf einem Teppich vor Herodes; ihre Schönheit wird von zwei Kavalieren rechts bewundert. Eine Truhe steht an der Wand der inneren Halle.

5. Die Hinrichtung des Täufers. Die gleiche Bühne wie auf Nr. 3. Der Henker steckt gelassen das Schwert wieder ein. Im großen Bogen spritzt das Blut aus dem Hals des Geköpften; der Diener hebt das Haupt auf.
6. Das Haupt auf der Schüssel. Dieselbe Szenerie wie auf Nr. 4. Salome steht jetzt hinter dem knienden Pagen, der das Haupt präsentiert. Große Bestürzung bei Herren und Dienern. Anlehnung an Donatellos Relief am sieneser Taufbrunnen.

In diesem Cyklus fehlt die erste Tafel, mit der Geburt und Namengebung. Die sieben Tafeln stammen vermutlich von einem achtseitigen Ciborium, die achte Seite wurde von dem Sportello eingenommen.

## 451. Rom, Antiquar Simonetti; früher Sammlung Cernuschi-Udine.

Truhenfront mit der Hippo-Geschichte. 1.32 × 0.42.

Giovanni di Paolo.

Rechts das Schiff mit den Männern, welche die standhaft ihnen sich versagende Hippo ins Meer werfen; dann deren glückliche Errettung durch Poseidon und die Heimkehr zu den Ihren in die hochgetürmte Stadt Athen.

Vgl. zur Erzählung Boccaccio, de claris mulieribus, cap. 51 und Valerius Maximus VI, Externa I (ed. Antwerpen 1601, S. 383): Graeca femina nomine Hippo, cum hostium classe esset excepta, in mare se, ut morte pudicitiam tueretur, abiecit. Cuius corpus Erechtheo littori appulsum proxima undis humo sepulturae mandatum, ad hoc tempus tumulus contegit. Vgl. auch die Darstellung Fungais und Cozzarellis (Kat. Nr. 468 u. 483).

Mason Perkins, Rassegna d'arte 1913, S. 122.

## 452. Wien, Graf Lanckoronski.

Truhenbrett. 0.93 × 0.31.

Siena, um 1460, in der Art Giovanni di Paolos.

Vier Szenen: 1. Eine Edeldame gibt einem Wurm oder Hund einen Kuchen zur Betäubung.
2. Dieselbe Frau empfängt von einem gehörnten alten Weib (dem Teufel?) eine goldene Büchse.
3. Die Frau im Turm gefangen.
4. Die Frau überbringt Charon (?) das Gefäß.

Sollte es sich um die Geschichte Psyches handeln?

## 453. Paris, Musée André Nr. 1052, früher Palazzo Capponi-Florenz.

Raub der Europa, Seitenteil. 0.42 × 0.42.

Sienesisch, in der Art Giovanni di Paolos.

Europa wird von dem Stier durchs Wasser nach Kreta entführt; links vorn stehen betroffen zwei Freundinnen auf der Wiese vor dem Wald. Ovid, Met. 2, 850 ff.

## 454. Wien, Sammlung A. Figdor, früher Sammlung Spitzer-Paris. Tafel CVIII

Brautschachtel, bemalt. Durchmesser 0.28; Höhe 0.12.

Siena, in der Art Giovanni di Paolos.

Auf dem Deckel ein Jüngling, der Frau sein glühendes Herz übergebend. Am Gewande des Jünglings als Impresa ein grünender Baum mit der Inschrift: pella forza delle co... Am Deckel die Umschrift: Soglon dagli occhi raggi ciascun core / ladove alberga amore. far viver lieto sichome consueto è di chi ben amar mosta colore (Es strahlen aus den Augen Blitze auf jedes Herz, wo Liebe wohnt; froh lassen sie aufleben, wie den echten Liebenden die Farbe verrät.)

Derartige Schachteln waren die Dedicationen der Dienerinnen und Ammen der Braut, wie die Umschrift eines ähnlichen Kastens im Louvre (s. Nr. 45) verrät. Noch bescheidener sind dann die Kästen, die einfach mit Papierdrucken (Kupferstichen) überklebt waren.

Hartlaub, Matteo da Siena, Straßburg 1910, S. 65, sieht hier Domenico di Bartolos Hand.

W. Weisbach, Pesellino, S. 21f. mit Abbildung.

## 455. Liverpool, Sammlung Roscoe Nr. 21. Tafel CVII

Predigt Bernardins von Siena im florentiner Dom. 2 ft. × 1 ft. 4 in.

Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta. In Liverpool „Pesellino" genannt.

Großer Bauprospekt mit Einblick in das Innere des florentiner Doms; an seiner Fassade die vier Evangelistenstatuen. Vor einer derselben die Kanzel mit dem predigenden Heiligen; eine Tuchbarriere trennt die Männer und Frauen, die zuhören. Vorn am Bildrand links und rechts kommen neue Gruppen mit porträtartigem Charakter heran. Etwa 80 Personen! — Das Bild hat vermutlich zu einer größeren Folge gehört, in der Art, wie die Zenobiusbilder Botticellis. Stilistisch steht es Vecchiettas Wunder des Benedict mit der zerbrochenen Schale in der münchener Pinakothek, Nr. 1022, nahe.

W. Roscoe: Life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent, London 1851.

The Gallery of Art of the Royal Institution, by W. M. Conway, Liverpool.

Burlington Fine Art Club, Siena Exhibition, London 1904, Nr. 34.

Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, S. 103.

## 456. 457. Siena, Accademia III, Nr. 204. Tafel CVII

Sacristeischrank des Hospitals della Scala. 2.68 × 2.40.

Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, 1445.

Acht Innen- und acht Außenbilder. Im Innern Passionsszenen, außen Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung und vier Heiligenbilder.

Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, S. 80.

## 458. Siena, Conte Palmieri-Nuti.

Zweiteilige Truhenfront. 1.52 × 0.41.

Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta.

a) Schlacht der Römer und Volsker; die Gesandten des römischen Senats vor Coriolan.
b) Coriolan, von seiner Mutter und Gattin zum Friedensschluß bestimmt.

Plutarch, Coriolan 30—36. Livius 2, 39 f.

Vgl. die Tondi bei Dr. von Harck-Leipzig Nr. 565 und 566.

## 459. Brüssel, Collection Somzée, Vente 1904 Nr. 313. Tafel CVII

Truhe mit dem Wunder der hl. Scholastica. Front und Seitenbilder. 1.38 × 0.35; das Ganze 2.04 × 1.02.

Sienesisch, um 1470. Antonio di Giusa? „Benedetto da Maiano".

Die Heilige, eine Schwester Benedicts von Nursia, sollte dem Feind eine Contribution zahlen, damit ihr Kloster in Monte Cassino nicht geplündert werde. Da ließ sie von einer Nonne Wasser im Sieb holen; es verwandelte sich — natura cessit — in Gold. — Rechts die Frauen am Fluß mit dem Sieb. Dahinter das Kloster. Links eine sechseckige Säulenhalle, in der Scholastica das zu Gold gewordene Wasser in Empfang nimmt. Der Feind steht hinter den Nonnen. Links im Hintergrund ein hoher Bogenbau. Auf den Seitenbildern Justitia und Caritas. — Die Architektur weist deutlich auf einen Sienesen, der Neroccio nahe steht. Man vergleiche z. B. die Tempelhalle mit der auf der Benedict-Predelle in den Uffizien. — In den Nuovi documenti per la storia dell' arte Senese von Borghesi und Banchi (Siena 1898) ist S. 229, Nr. 138 eine Controverse zwischen Antonio di Giusa und Battista di Fruosino abgedruckt, welche eine gemeinsame Bottega für „gofani" hatten, die jetzt, am 28. April 1467, aufgeteilt werden soll. Vergleiche den Text Seite 133 ff.

## 460. Paris, Sammlung Chalandon; früher Sammlung Leclanché. Tafel CVIII

Einsatzbild: Junges Mädchen, auf einem Hund stehend. 1.26 × 0.75. Hochbild.

Neroccio di Bartolommeo.

Wahrscheinlich eine Fidelitas. Das Mädchen zeigt mit der Linken auf die weiße Dogge, mit der Rechten nach oben. Sie scheint aus einem Rahmen auf den Boden zu schweben.

Aus derselben Serie wie die folgende Nummer.

Jacobsen, das Quattrocento in Siena, S. 96, sieht hier die Hand Francesco di Giorgios.

## 461. Tours, Musée.

Cornicebild: Junger Krieger, stehend. 1.2 × 0.75. Hochbild.

Neroccio di Bartolommeo.

Ganze Figur, im reichen, mit Masken geschmückten Panzer mit Berrett; nach rechts blickend.

Photo Braun, Nr. 25.

Das Bild gehört zu derselben Reihe wie Nr. 460.

462. **Siena, Accademia Nr. 217 (III. Saal), aus San Francesco-Siena.**

Truhenfront mit dem Trionfo di Davide. 1.83 × 0.56. Seitlich Putten in Stucco. Wappen: der Greif.

Francesco di Giorgio.

Ein reich geschmückter Carro wird von Schimmeln mit roten Schabracken gezogen; Inschrift DAVID. Sein Hauptschmuck ist nicht der Thron des Siegers, sondern das aufgespießte mächtige Goliathhaupt. Dem Zug gehen zehn Reiter, Posaunisten und der Standartenträger voran. Aus dem Stadttor drängt ein zweiter Zug dem ersten entgegen. Die Stadt mit roten Rundtürmen, blaugrünen Zinnen und grünen Dächern, einer Pyramide und einem Rundbau. — Leider sehr zerstört.

Berenson weist das Bild Neroccio zu; so auch Perkins.

463. **Paris, Sammlung Kann.**

Triumphzug (Beatrices?).

Francesco di Giorgio.

Auf einem niedrigen vergoldeten Carro mit vasenförmigem Aufsatz, der von einem Baldachin gekrönt wird, thront eine reichgekleidete Frau, das Scepter in der Rechten haltend. Vier geflügelte Greifen vorn und hinten am Wagen. Eine große Schar blonder junger Mädchen steht hinter dem Wagen und singt.

Viele Einzelheiten dieses trionfo mistico sind Dante (Purgatorio XXIX, 88ff.) entnommen, vor allem die quattro animali, die sonst nur an dem Triumphwagen Nr. 585 u. 591 vorkommen. Freilich stimmt vieles andere nicht zu Dantes Beschreibung und man kann vielleicht nur von einer Vision Beatricens reden.

Abgeb. Rassegna d'arte, Mai 1914, S. 101. Perkins macht in diesem Artikel auch auf den Teil eines Cassonebildes von Francesco di Giorgio aufmerksam, im Besitz von Bernh. Berenson, „una scena mitologica". Ich bedauere lebhaft, dies Stück nicht abbilden zu dürfen. Nach der Beschreibung, die mir von befreundeter Seite gegeben wurde, handelt es sich um den Raub der Helena in Sparta. Das Thema kehrt bei Matteo di Giovanni wieder (in Hâvre). Siehe Kat. Nr. 476.

464. **Lockinge House (Berks), Lady Wantage (früher Alexander Barker). New Gallery Exhibition 1894, Nr. 15. Siena Exhibition 1904, Nr. 40. Tafel CIX**

Truhenbild mit dem Triumph der Keuschheit. 48½ × 16 in.

Francesco di Giorgio (?).

Der vierrädrige Carro mit Cherubim, Guirlanden und Tüchern geschmückt, wird von zwei weißen Einhörnern gezogen; am Meer entlang geht die Fahrt. Die Wieselfahne flattert voran. Die Castitas mit dem Buch auf dem Thron, sitzend; auf ihren Befehl reißen zwei Putten dem vor ihnen knienden nackten Amor die Flügel aus. Zwei tanzende Mädchen vor, zwölf hinter dem Zug. Auf dem Hügel oben rechts die stolze Turmstadt (Siena?).

Müntz-Essling, Petrarca, S. 148 und 273. Sidney Colvin, A florentine picture chronicle, pl. XVI—XVII.

Burlington Club, Exhibition of Sienese pictures, London 1904, Nr. 40.

The Wantage Collection, London, Bell, 1905, Nr. 81, wo die Castitas „Laura" genannt wird.

## 465. Richmond (Surrey), Fred. Cook.

Trionfo della castita. 48½ × 16 in.

Francesco di Giorgio (?).

Die Darstellung nähert sich derjenigen bei Lady Wantage (Nr. 464). Beschreibung bei Müntz-Essling, Petrarca, S. 274. Unter den dem Wagen folgenden Frauen befindet sich Tuccia. Im Hintergrund rechts eine Stadtarchitektur. Blick auf das Meer und die Inseln. Links Berge und Wald.

Sidney Colvin: A Florentine Picture Chronicle 1898, pl. XVI—XVII.

H. Cook und T. Borenius im Katalog der Sammlung Cook, Band I.

## 466. Paris, Louvre Nr. 1640 bis, früher Sammlung Campana 206. Tafel CX

Raub der Europa. 1.17 × 0.36.

Francesco di Giorgio (?). „École d'Italie, fin du XV siècle." Sehr übermalt.

Fünf Szenen von rechts nach links (die Abfolge läuft sonst immer umgekehrt, namentlich in Toscana). Das Herankommen der Mädchen, ihr Tanz; Europa besteigt den Stier; der Stier entführt sie durch die Flut. Zeus und Europa in Kreta.

Ovid, Metamorphosen II, 846ff.

Kinkel, Mosaik etc. S. 393.

M. Perkins, Rassegna d'arte 1913, S. 125, hält das Bild ebenso wie Berenson für eine Arbeit Francesco di Giorgios.

## 467. Perugia, Pinacoteca, Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo Nr. 2—9. Tafel CVIII

Bilder vom Schrein für den Gonfalone von S. Bernardino.

Francesco di Giorgio, Neroccio, Fiorenzo di Lorenzo und Perugino. 1473.

W. Bombe hat in seiner peruginer Malerei, S. 130ff., die vielgenannten Bernardinstäfelchen in Perugia auf ihren alten Platz eingeordnet. Siehe den Reconstructionsversuch dort Abb. 65 und 66. Auf den geschlossenen Flügeln waren angebracht:

Außenbilder links 1. Heilung der unfruchtbaren Polissena.
2. Blindenheilung.
rechts 3. Rettung des durch einen Stier verwundeten Knaben Cosma.
4. Wiederbelebung der Rosa Battista.
Innenbilder: links 5. Heilung des Giov. Ant. Tornaro.

6. Heilung des durch die Schaufel verwundeten Jünglings (Abb.).
rechts 7. Befreiung des Jünglings aus der Felsschlucht.
8. Heilung des Niccolo Tedesco.

Bombe l. c. S. 130ff. Weber, Fiorenzo di Lorenzo, S. 55—68. Alessio, Storia di San Bernardino da Siena, Mondovi 1899, S. 442ff. Venturi l. c. VII, II S. 470ff.

## 468. Siena, Marchese Chigi-Zondadari. Tafel CXI

Dreigeteilter Truhenkasten mit den Heroinen Hippo, Camilla, Lucrezia.

Guido Cozzarelli. „Matteo di Giovanni".

1. Hippo virgo Greca (wird von Poseidon aus dem Meer errettet). Inschrift:

L'amor contra me tuta virtu perse
Che per non eser da naute polluta
Più tosto nel mar viva me submerse.

Cf. Petrarca, Trionfo della castità 143/144. Boccaccio, de claris mulieribus, Bern 1539, fol. 36, cap. 51. Valerius Maximus, Factorum dictorumque Memorabilia VI, Externi 1, und Paus.. Graec. descriptio IX, 13. Siehe auch Nr. 451, wo die Stelle von Val. Max. abgedruckt ist.

2. Camilla virgo Volscorum regina (Tochter des Metabus). Inschrift:

In battaglia excessi el foeminal modo
Ma pur vincendo Venus et Cupido
E Virgine stando acquistai più lodo.

Vgl. Aeneis 7, 803. 9, 535. 12, 768—831 und Dante, Inf. 1. 107, 4. 124.

3. Lucrezia Romana castissima (sie erdolcht sich). Inschrift:

Poi che dal adultero fui poluta
Così me dolse che me stesa occise
Ne vita volse a castita perduta.

Vgl. Livius I, 57, 58. Dante, Inferno 4, 128; Paradiso 6, 41. Petrarca, trionfo della castità 130ff.

Piero Misciatelli: Un cassone nuziale di Matteo di Giovanni. Rassegna d'arte senese VI, 1910, fasc. 2 u. 3. Francesco Novati: Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell' arte ital. dei secoli XIV e XV; hier eine ausführliche Zusammenstellung der Uomini famosi und der nove Eroine.

In Florenz finden sich im Codex Magliabecch. II, II, 40, cap. 216 Sonette des Trecento (des Pecorone-Verfassers?), in der Art wie die Gedichte, aus denen diese Unterschriften genommen sind. Die hier gefeierten Heldinnen sind: Semiramis, Penthesilea, Ariadne, Daphne, Dido, Drusiana, Diana, Helena, Europa, Phaedra, Isolde, Lucrezia, Medea, Polyxena, Thisbe. — Vgl. auch G. Voigt: Die Lucreziafabel und ihre litterarischen Verwandten (Vhdlgn. d. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. Phil.-histor. Cl. 1883, XXXV, S. 25).

G. de Nicóla in Thiemes Künstler-Lexicon VIII, S. 38 und Rassegna d'arte 1911, S. 21. Nicolosi (il littorale Maremmano, Bergamo 1910, S. 71) bildet Cozzarellis Madonnenbild in S. Michele in Paganico ab, das mit der Truhe gut übereinstimmt.

**469. Paris, Cluny-Museum Nr. 1705. Sammlung Campana 235. Tafel CIX**

Truhenbild mit Lucrezia, Brutus und Collatinus. Gegenstück zu Nr. 470. 1.18 × 0.32.

Matteo di Giovanni.

Links das kostbare Schlafgemach der Lucrezia, bei ihr Tarquinius, sie hält den Dolch in der Hand. Auf dem Platz vor ihrem Haus tötet sie sich, zum Entsetzen der Dienerin. Brutus teilt den Mord Collatinus und den Freunden mit. Brutus und Collatinus reiten nach Rom, um den Mord zu rächen. Am Stadttor SPQR und der römische Adler. Reiche Architektur, ein Triumphbogen mit Reliefs und das Colosseum.

Gegenstück zu Nr. 470. Dort wird die castitas passiva durch Penelope, hier die c. activa durch Lucrezia verherrlicht.

J. F. Mather, Art in America 1913, Heft 1.

G. Voigt: Die Lucreziafabel und ihre litter. Verwandten (Vhdlgn. d. Sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. Abt. 1883, XXXV, p. 25.

Solten-Zabern: Lucrezia und Virginia. Preuss. Jahrb., Mai 1910.

M. Perkins, Rass. d' arte senese IV, 4, spricht von „Guerrieri Romani".

**470. Paris, Cluny-Museum Nr. 1706. Sammlung Campana 235. Tafel CIX**

Truhenbild mit Odysseus' Heimkehr. 1.18 × 0.32. Gegenstück zu Nr. 469.

Matteo di Giovanni.

Rechts wird Odysseus von den Schiffen der Phaeaken (die das Wappen der Saracini-Siena tragen) an die Küste Ithakas gebracht. In der Mitte: Odysseus, dem Telemach, Eumaios und andere Treue folgen, wird von Eurykleia erkannt; hinter dieser staunende Mägde. Links Penelope am Webstuhl, das Totenhemd des Laertes spinnend; Eurykleia tritt ein mit der frohen Botschaft. Im Hintergrund Penelope noch einmal, das Gewebe nachts wieder auflösend. Große Seelandschaft, Flotte, Paläste im Stil Sienas.

Hartlaub, Matteo di Siena, S. 141.

J. F. Mather: Art in America 1913, Januar.

**471—473. Newyork, Metropolitan Museum und J. G. Johnson, Philadelphia, Nr. 111. Früher Sammlung Ch. Butler, Katal. Nr. 50—52. New Gallery Exhibition 1894, Nr. 148 und 162, und Burlington Exhibition 1887. Tafel CX**

Geschiche Camillas. Je 15 × 42 in.

Matteo di Giovanni (nach Berenson ist das erste Bild von Cozzarelli gemalt).

I. Camilla, Tochter des Metabus, entflieht mit ihrem Vater aus Privernum, von den Volskern verfolgt, bis zum Amasenus, der angeschwollen ist. Der Vater wirft in der Not das an einen Speer gebundene kleine Kind über den Strom, der Hülfe Dianas vertrauend. Er selbst schwimmt hinüber und trägt dann das gerettete Kind weiter. Aeneis XI, 539ff.

II. Kampf der Camilla im Bunde mit Larina, Tulla und Tarpeia gegen 15 Feinde

(Eunaeus, Liris, Pagasus, Amastrus, Tereus, Harpalycus, Demophoon, Chromis, Oryntus u. a.). Sie fällt von der Hand des Arruns. Aeneis XI, 648—827.

Nach dem Katalog Butler 1911 gehört noch ein drittes Bild mit Camillas Taten zu dem Cyclus. Die Zuweisung an Matteo wird von Mather und Hartlaub bestätigt.

474. 475. Newyork, Henry E. Huntington. **Tafel CXII**

Zwei Truhenbilder mit Antiochus und Stratonice. $15\frac{1}{2} \times 41\frac{1}{2}$ in.

Matteo di Giovanni.

I. 1. Der kranke Königsohn Antiochos, der Sohn des Seleukos, liegt im Bett, dessen Superiore mit dem Bild einer allegorischen Frauengestalt geschmückt ist. Neben dem Prinzen der Arzt Erasistratos, ihm den Puls fühlend, und die Amme der Stratonice; diesseits des Bettes geht die junge Stiefmutter des Antiochus, Stratonice, die Tochter des Demetrios Poliorketes, mit ihren Frauen vorbei. Ihre Nähe läßt den Puls des Prinzen schneller schlagen. 2. Der alte König Seleukos I. Nikator geht mit seinem Weibe Stratonice und Gefolge über den Hof. Vorn links der verzweifelte Antiochos, neben ihm die Amme. Der Arzt enthüllt das Geheimnis; Betroffenheit des Königs. 3. Besprechung von Seleukos und dem Arzt in der Säulenhalle; der letztere zählt die Gründe dafür auf, daß der König verzichten soll.

II. 1. Der Priester traut den Sohn und die Gattin des Seleukos. 2. Hochzeitstanz und Musik im Hof von Babylon. 3. Nachtmahl im Schlafzimmer der Neuvermählten. Die Geberde der Stratonice sagt: Wie konnte ich nur zuerst so falsch wählen. Das Bett noch prunkvoller als das des ersten Bildes; hier ist auch der Postergale verziert.

Quelle: Plutarch, Demetrios. Vgl. Nr. 295 und Text S. 136.

J. F. Mather, Art in America 1913, Januarheft (ohne Deutung der Szene).

Vgl. Wilhelm Meister Lehrjahre I, Kap. 17, wo von einem Bilde Gérard de Lairesses mit demselben Thema die Rede ist. Das Original befindet sich im Schweriner Museum, Kopien in Amsterdam, Oldenburg, Karlsruhe. Winckelmanns Beschreibung des Bildes im „Sendschreiben" über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke (ed. Fernow I, 98—104).

476. Hâvre, Musée-bibliothèque, Nr. 30, aus Sammlung Campana.

Raub der Helena. $1.28 \times 0.50$. **Tafel CXI**

Matteo di Giovanni.

Links der Tempel der Venus in Sparta mit dem Altar, darin und davor in der Säulenhalle erschreckte Mädchen. Rechts von dieser Halle trägt Paris Helena fort, um sie über die schmale Brücke zu dem zur Abfahrt bereiten Schiff zu tragen. Sehr monumentale Behandlung der Architektur und der Figuren.

Ilias VI, 290. Ovid, Metam. XII, 4.

477. Rom, Sammlung Galli-Dunn, Vendita 1905, Nr. 261.

Brauttruhe, bemalt. $1.73 \times 0.72$. Seitlich Wappen.

Siena, um 1480.

An der Front ist wahrscheinlich der Raub der Helena dargestellt.

## 478. Paris, Baron Sulzbach. Tafel CXIII

Die Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Braut Eleonore von Aragon in Siena. 0.62 × 0.39.

Matteo di Giovanni.

Die Begegnung fand nach Enea Piccolominis Beschreibung an der Porta Camollia in Siena statt. Von den drei Türmen links weht das Wappen der Piccolomini. Kaiser Friedrich thront in einer Marmorhalle, die den Familienloggien der sieneser Paläste nachgebildet ist, in der erhöhten Nische; zwei Beisitzer zur Seite. In der Seitenloggia Eleonore mit 10 Begleiterinnen. „16 Jahre war sie alt, mittlerer Größe, von heiterer Stirn, schwarzen strahlenden Augen; ihr Nacken war weiß, ihre Wangen leicht gerötet; von tadelloser Schönheit war ihre Gestalt, aber noch glänzender die Gaben ihres Geistes" (Aen. Sylvius, Hist. Frid. 265—266). Vorn eine große Schar neugieriger jugendlicher Zuschauer.

Pinturicchios Fresco in der Libreria des Doms von Siena mit derselben Darstellung ist erst zwischen 1502 und 1507 gemalt.

## 479. London, Earl of Crawford. New Gallery Exhibition 1894, Nr. 128. Tafel CXIII

Truhenbild mit Jephta und seiner Tochter. 37 × 13½ in.

Girolamo di Benvenuto. 1470—1524.

Buch Richter XI, 30ff. wird erzählt, wie Jephtas Tochter aus ihrem Hause in Mizpa dem Vater entgegengeht „mit Pauken und Reigen"; sie ist sein einziges Kind. Mandoline, Harfe und Flöte erklingen, schön gekleidete Mädchen, reich geschmückt in der Art Matteo di Giovannis, drängen mit ihr zum Portal heraus. Ebenso jubelt es auf der andern Seite, wo der Sieg über die Ammoniter von den den Lorbeer schwingenden Rittern gefeiert wird. Vor Jephtas Pferd fünf Pagen, darunter ein Mohr. Sehr ergreifend ist es, wie nun Jephta infolge des unseligen Gelübdes in all dem Jubel erschüttert zusammenzuckt. Die mächtigen Bastionen und die Pyramide erinnern an Rom. — Der Vater Girolamos, Benvenuto di Giovanni, hat die Jephtaszene im Paviment des sieneser Doms dargestellt.

F. J. Mather (Art in America, Jan. 1913) meint, daß diese Tafel von Matteo di Giovanni gemalt sei, ebenso wie der Truhenkasten beim Fürsten Chigi in Siena, Nr. 468. Aber dieser ist Guidoccio Cozzarellis Arbeit und unser Bild ein zweifelloser Girolamo di Benvenuto.

Ist es zu modern, in Jephtas Schicksal die Empfindungen gespiegelt zu sehen, die jeder Vater der Braut am Hochzeitstag erlebt, wenn er die Tochter hergeben muß?

## 480. Paris, Louvre Nr. 1668. Tafel CXIV

Desco mit dem Urteil des Paris.

Girolamo di Benvenuto. „École bolognaise, fin du XV siècle."

Vor dem am Wegrand sitzenden, als Hirt gekleideten Paris, der den Apfel in der Hand hält, steht die nackte Aphrodite, die Paris durch das Versprechen der schönsten Frau besiegt. Hera mit der Schale des Herdfeuers, Athena mit einem Buch der Weisheit, beide in zeitgenössischer Tracht, stehen rechts von Aphrodite. Eros schießt auf Paris' Herz. Der Berg Ida mit Felsenkulissen.

Die Bezeichnung als Girolamo da Benvenuto hat zuerst Frizzoni (Arte 1906, VI) ausgesprochen. Sie ist allgemein angenommen worden.

## 481. Venedig, Baron Franchetti, früher Volpi-Florenz.

Desco da parto. „Tavoletta da riscappate." Zwölfeckig. „Ercole al bivio."

Girolamo da Benvenuto.

Hercules am Scheidewege. Rechts im Hintergrund nackte Mädchen, links Löwen.

Vgl. zur Darstellung das Bild von Niccolo Soggi im berliner Kunstgewerbemuseum. Perkins Rassegna dell' arte senese IV, 4 und III, 83.

## 482. Newhaven, Yale University, Sammlung Jarves Nr. 71 (Katalog Sturgis). Tafel CXIV

Desco: Der gefesselte Amor. 24eckig. 26 × 26. Piccolomini-Wappen.

Girolamo di Benvenuto. „Pinturicchio."

Fünf Mädchen fesseln und entwaffnen Amor. Sein Bogen ist ihm genommen, die Pfeile liegen am Boden, die Augen sind verbunden, die Flügel werden ihm ausgerissen. Ein Ritter reitet schleunigst von dannen — es ist nicht Mars, wie Müntz vermutet, ebensowenig das links stehende Mädchen Artemis.

The american Journal of Archaeology X, 1895, p. 147.
Revue de l'art ancien et moderne, 1899, p. 417.
Burlingtone Magazine, Sept. 1908.
Müntz-Essling, Petrarca, S. 148f.
M. Perkins, Rassegna d'arte Senese I, S. 76.
Jacobsen, Das Quattrocento in Siena, Tafel XXXVIII und S. 72.

## 483. Paris, Sammlung Rothschild. Tafel CXV

Truhenbild mit der Geschichte der Hippo. 1.80 lang.

Bern. Fungai, früher Pinturichio genannt.

Rechts das Schiff, von dem aus Hippo ins Meer geworfen wird; in der Mitte Poseidon, der auf dem von Seepferden gezogenen Wagen herankommt, um Hippo zu retten; links

die Landung der geretteten Hippo und der Willkomm durch die Ihren. Weite Stromlandschaft.

Vgl. Val. Maximus l. c. Kap. VI (de castitate) ed. Venezia 1537, S. 129.

Mason Perkins, Rassegna d'arte 1913, S. 126 (Abb.).

Herr von Beckerath in Berlin besitzt ein Aquarell nach diesem Truhenbild (oder die Vorlage?) unter dem Namen des Raffaellino del Garbo.

## 484. Siena, Seminario arcivescovile (S. Francesco). Tafel CXIV

Truhenfront mit den zwei allegorischen Figuren Klugheit und Stärke. 1.26 × 0.45.

Bern. Funghai.

Die Klugheit mit Spiegel und Schlange, die Stärke mit der Säule. Seitlich und im Hintergrund Stadt- und Lagerleben.

## 485. 486. Petersburg, Eremitage. Tafel CXV

Zwei Cassonetafeln mit der Geschichte des Publ. Cornelius Scipio.

Bern. Fungai (in Petersburg Pinturicchio zugeschrieben).

1. Publ. Cornelius Scipio Africanus maior ist mit Lelius und einigen Getreuen nach der Schlacht bei Baecula (a. 209) auf zwei Fünfruderern nach Africa übergesetzt und gewinnt hier Syphax für das Bündnis mit Rom, Livius 28, 17, 18. Rechts bedeutet Scipio dem Massinissa, daß er auf Sophonisbe, Hasdrubals Tochter, zu verzichten habe, die vielmehr an Syphax verlobt wird. Ganz links erscheint die leidenschaftliche Römerfeindin Sophonisbe und trinkt den ihr dargebotenen Giftbecher, um nicht Scipios Gefangene zu werden. Liv. 30, 15. Unterschriften: SCIPIO, LELIVS, SYPHAX, MAX(inissa). — Scipio thront in der Mitte auf einem Sessel, dessen Lehnen Fruchthörner bilden; links Lelius und Syphax, dem die Braut versprochen wird. Im Hintergrund das Lager Scipios mit lebhaften Zelten und Standarten. Fünfruderer auf dem mare Africanum.

2. Die Großmut Scipios. Derselbe Feldherr lehnt Lucrezia, die ihm als Beute nach der Eroberung Neucarthagos (anno 210) zugefallene Braut des Aluceius, ab. Als die Eltern das Lösegeld bringen, schenkt er es dem jungen Paar zur Ausstattung. Links vorn kniet der Vater Lucrezias, neben ihm Aluceius oder ein Page, der eine Schüssel Goldducaten hält. Das von rechts herantretende Mädchen ist Luchretia (Inschrift). Von links ziehen Reiterscharen heran. Livius 26, 50. Florus 2, 18. Valer. Maxim. 4, 3, 1. Die beiden Tafeln feiern die Enthaltsamkeit des Mannes und die hochgemute Unerschrockenheit der Frau. Andere Darstellungen s. Nr. 141, 302, 541.

Vasari (II, 523) erwähnt in der Vita Fra Giovannis da Fiesole einen Codex des Silius Italicus in S. Giovanni e Paolo in Venedig, den Attavante mit Figuren illuminiert hatte: Scipio, Hannibal, Hasdrubal, Lelius, Massinissa usw.

## 487. Paris, Sammlung J. Spiridon. Tafel CXV

Truhenbild mit einer Szene der Josephgeschichte. 1.58 × 0.65.

Bern. Fungai. „Francesco Granacci."

Aus dem Palast links kommt Joseph hervor, um seinen Vater und seine elf Brüder zu begrüßen. Zum Teil knieen diese vor dem Bruder, zum Teil kommen sie mit ihren Reisesäcken von rechts heran. Ein Zelt im Hintergrund. Felsenkulisse, Fluß und Architektur.

**488. London, Herbert Jekyll, früher Graham-Collection. Burlington Fine arts Club, Siena Exhibition 1904, Nr. 57.**

Venus mit Amor und Amorini. $57\frac{1}{2} \times 24\frac{1}{2}$ in.
Girolamo della Pacchia (1477—1535) um 1520.

Die Göttin liegt nackt da, auf ihren rechten Ellbogen sich leicht aufstützend. Amor ihr zu Füßen, mit dem Bogen.

Burlington Katalog der Exhibition of pictures of the school of Siena 1904, S. 67.

# VI. Umbrien.

## 489. Fabriano, Pinacoteca.

Bemalter Sargkoffer eines Heiligen, mit Sattel-Dach als Deckel. 1.43 × 0.38. Primitive Arbeit.

Umbrisch, Richtung Ottaviano Nellis, um 1410.

Dieser Kasten, eigentlich ein Reliquiar, das die Gebeine eines Heiligen barg, zeigt auf der vordern Schräge des Deckels die liegende Figur des toten Heiligen (vielleicht Niccolò da Tolentino?). Auf der Front darunter vier Wunderszenen des Heiligen.

Das einzige Beispiel eines solchen Sargkoffers mit schrägem Dach und Außenbemalung des Deckels.

Verwandt ist die nicht bemalte Urna vecchia di S. Ubaldo in Gubbio, Pinacoteca communale.

## 490. Paris, Sammlung Spiridon. Tafel CXVI

Truhenfront, mit Stuccorelief, das in acht Bogen geteilt ist, unter denen Krieger und Pagen, jene mit Schilden und Flügeln, diese mit Wappen und Zweigen stehen. Stucco dorato e graffito. 1.45 × 0.46.

Umbrisch, 1422.

Auf einer Leiste unter der Front findet sich die plastische Inschrift:
IO . DI . LUCREZIA . ROMANA . SONO . LO . SCHIAVO . ANNO . DM . MCCCCXXII.

## 491. Urbino, Palazzo Ducale, der Congregazione di Carità in Urbino gehörend.

Prachttruhe mit vergoldetem Stuckdekor. 1.83 × 0.41. Wappen der Brancaleoni.

Umbrisch, um 1440.

Die Front wird durch Stuckumrahmungen in vier Teile zerlegt. In der Mitte eine trennende Kette, die Außenfelder schließen halbbogenförmig ab. In diesen Feldern heransprengende Reiter auf reichen Schabracken. In den Mittelfeldern ist die Lucreziageschichte dargestellt: a) Selbstmord der Lucrezia beim Mahl des Collatinus und Brutus. b) Vertreibung des Tarquinius Superbus, mit dem Stadtbild Roms.

Die Vertreibung der Tarquinier findet sich auch dargestellt in einem Relief auf dem Kamin im Palazzo della Prefettura in Pesaro, das nur wenig später ist.

Ein verloren gegangenes Gegenstück hat vielleicht die beiden Szenen enthalten: a) Tarquinius dringt auf Lucrezia ein. b) Lucrezia diktiert ihre Schande.

### 492. Perugia, Mostra umbra 1908, Nr. 249.

Dreigeteilte Truhe in Stuckdekor. Sehr flaches Relief; Baumstämme trennen die Felder.

Umbrien, um 1440.

Dargestellt ist auch hier die Lucreziageschichte. Links reitet Tarquinius zum Landhaus der Lucrezia; dann die Überwältigung am Bett; rechts Lucrezia zu Collatinus und Brutus herantretend und sich erstechend.

Vgl. Umberto Gnoli, l'arte umbra, Bergamo 1908, Nr. 249.

### 493. 494. Florenz, Stefano Bardini und Bargello, Donatellosaal. Tafel CXVII

Gotische Truhe mit flacher Pastiglia dorata, in sechs Felder geteilt. Leicht gewölbter Deckel. 1.46 × 0.45.

Perugia, um 1440.

Die sechs Bogenfelder enthalten in den Eckfeldern Helmzier, in den Mittelfeldern eine mythologische Darstellung, wie sie ähnlich auf einem Embriachikasten des Grünen Gewölbes in Dresden wiederkehrt (Elfenbeinzimmer Nr. 122) und dort als Jason bezeichnet ist. Oben und unten ein horizontaler Fries mit zehn saufenden Löwen. An den Ecken die Wappenfelder (zerstört).

Wir haben hier wieder ein Beispiel für den Zusammenhang der Embriachi-Cofanetti mit den Stuck-Cassoni.

### 495. Rom, Sammlung Castellani, Vendita 1884, Nr. 1058.

Gotische Truhe in Stucco. Leichtgewölbter Deckel. 1.65 × 0.80.

Umbrisch (?), 15. Jahrhundert.

In den fünf gotischen Arkaden der Front zwei Wappenhalter und drei Szenen des Neuen Testaments.

### 496. Rom, Sammlung Castellani, Vendita 1884, Nr. 1037.

Truhe in vergoldetem Stucco, sechs Abteilungen. 1.48 × 0.68.

Umbrisch, 15. Jahrhundert.

In den sechs Abteilungen Wappentiere, dazwischen Masken. Die horizontalen Friese mit nackten geflügelten Genien.

## 497. Urbino, Palazzo Ducale, eine Zeitlang in Sa Chiara-Urbino. Tafel CXVI

Architektonisches Wandbild. 2.40 × 0.66.

Piero della Francesca (nicht Luciano Laurana).

Weiter, gepflasterter Platz, vorn rechts und links zwei Brunnen. In der Mitte reicher Säulen-Centralbau; seitlich stolze Paläste und bescheidene Bürgerhäuser.

Corn. Budinich, Un quadro di Luciano Laurana nella Galleria di belle arti in Urbino, Triest 1906 (nimmt das Bild auf Grund einer falsch gelesenen Inschrift für Luciano Laurana in Anspruch). Schmarsow, Melozzo da Forlì, p. 107 und 392a. Witting, Piero della Francesca, S. 127. Venturi l. c. VII, I, S. 469; II, 492.

Zwei ähnliche Tafeln früher in Rom, Pal. Massarenti, jetzt in Amerika; außerdem die folgende Nummer.

Andere architektonische Bilder, aus der Schule Cossas, befinden sich nach Berenson beim Marchese Strozzi in Florenz.

Im Inventar der Medici wird eine Tavola von Nußbaumholz mit „Prospettiva" erwähnt. (Burckhardt, Beiträge, S. 343.)

## 498. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Tafel CXVI

Architektonisches Wandbild. 2.34 × 1.24 resp. 0.92 ohne den Sockel.

Piero della Francesca.

Durch eine von Säulen getragene Vorhalle blickt man auf einen weiten, hinten offenen Platz, den seitlich Paläste und Bürgerhäuser begrenzen. Ausblick auf das Meer mit Schlössern.

Die von Budinich verteidigte Zuschreibung an Luciano Laurana ist mit Recht bestritten worden. Auch dies Bild stammt aus Urbino. Es bildete wohl den Aufsatz über einer Spalliera und gewährte durch die geschlossene Wand einen Ausblick aufs Meer, wie ihn etwa die Fürstin von Urbino, Battista Sforza, aus ihrer Jugendzeit in Pesaro gewohnt gewesen war.

Zwei weitere Bilder früher in Rom, Sammlung Massarenti.

Witting, Piero della Francesca, S. 127f. Venturi l. c. VII, I, S. 469.

W. Bombe, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912, S. 458, sagt, daß schon Bernardino Baldi dies Bild im Palazzo von Urbino erwähne.

## 499. Urbino, Palazzo ducale.

Große Intarsia-Truhe mit reich profiliertem Sockel und erhöhtem Deckel. 2.07 × 1.08.

Urbino, um 1480.

In der Mitte der Front ein Architekturbild in Intarsia (1.00 × 0.32). Pilaster mit Rillenbändern teilen die Front; seitlich sind auf dieser Kelche dargestellt.

Die Verwandtschaft der Arbeit mit den Intarsiatüren der sala degli angeli des Palastes läßt vermuten, daß auch diese Truhe unter Federigo d' Urbino, vielleicht nach Zeichnungen Francesco di Giorgios, hergestellt ist.

## 500. Urbino, Palazzo ducale.

Der Bettkasten Federigo da Montefeltres, bemalt. 3.60 breit, 3.56 tief, 3.40 hoch.

Urbino, um 1470. Schule Piero della Francescas.

Die Wände dieses Alcovens bestehen aus dreimal vier schmalen Brettern, die marmorartig bemalt sind; über dies Muster ragt je ein Baum hoch (Eiche usw.) mit singenden Vögeln. Die Decke ist in Granatapfelmuster rot/gold bemalt. An der Front Wappen und Impresen des Herzogs, der ermellino, die bomba involtata; darüber ein Kranzputtenfries.

Die Malerei ist wichtig als Vorstufe zu Leonardos Baummalerei in der torre delle Asse des Mailänder Castells.

## 501. Urbino, Dom-Sacristei, früher im Besitz Federigo da Montefeltres.

Inneres der Schranktür, mit der Geißelung Christi.

Piero della Francesca.

Links die Gerichtshalle mit Pilatus auf dem Thron an der Treppe. Christus an der Säule des Mars und zwei Schergen. Rechts vielleicht die Porträts von Guidubaldo sen., seines legitimen Sohnes Oddantonio und des illegitimen, dann aber zur Herrschaft gelangten Federigo. Nach Passavant, Rafael I, 433, fand sich hier die Inschrift: Convenerunt in unum.

Crowe-Calvalc. III, 313ff. Witting, Piero della Francesca, S. 122. Venturi l. c. S. 462.

Die gute Erhaltung verdankt das Bild dem Umstand, daß es in der Sakristei als innere, nicht äußere Schranktür benutzt wird. Dies entspricht freilich nicht der ursprünglichen Absicht des Malers. Als das Bild noch im Schloß des Herzogs war, wird es natürlich nicht versteckt gewesen sein.

## 502. 503. Lille, Musée Wicar Nr. 314 und 315.

Zwei Seitenbilder einer Truhe, Danae und Semele. Je 0.36 × 0.35.

„Piero della Francesca."

Nähere Angaben waren trotz lebhafter Korrespondenz nicht zu erhalten. Der Name Pieros wird schwerlich richtig sein. Eine Gegenüberstellung von Danae und Semele kommt im Quattrocento sonst nie vor.

**504. 505. Paris, Musée Cluny Nr. 1703 und 1704. Sammlung Campana Nr. 164 u. 165. Tafel CXVII**

Achill und Briseis. Je 0.31 × 0.63.

Umbrisch, in der Art Benedetto Buonfiglis, um 1470. „Benozzo Gozzoli."

1. Achill, Briseis zum Abschied küssend; Eurybates und Talthybios, die Abgesandten Agamemnons, kommen und holen sie. Ilias I, 320ff. „Die Diener bleiben furchtergriffen und den König ehrerbietig schauend, stehen, ohne ein Wort zu ihm zu sprechen" (v. 330).

2. Briseis wird von Eurybates und Talthybios zu dem in seinem Zelt thronenden König Agamemnon gebracht. Rechts steht Phoinix, der alte Lehrer Achills, der ihn auch nach Troia begleitet hat (Ilias 2, 681), und der Telamonier Aiax, der nach Achills zornreichem Abgang der *πύργος Ἀχαίων* wurde (Il. 11, 545).

Von demselben Meister, der die Corbinianitruhe in Gubbio (s. folgende Nummer) gemacht hat.

**506—511. Frankfurt, Städelsches Museum, Kupferstichkabinett. Ramboux-Mappe VII, Nr. 1205—1210. Tafel CXVIII**

Sechs Pausen nach einem Cassone der Casa Corbiniani in Gubbio, von Ramboux als „Padre di Ghirlandaio" beschriftet.

Umbrisch, in der Art Benedetto Buonfiglis, um 1470.

1205: Venere, Parissi, Elena. Paris im Ritterkostüm, gewappnet und mit dem Mantel; Venus und Helena nackt zu seinen Seiten stehend.

1206: Das Gegenstück: Menelaus in der Mitte, gepanzert, mit Stab; rechts von ihm Juno, mit der Schale, links Minerva mit dem Buch, beide nackt.

1207: Briseis soll fortgeführt werden, sie ergreift widerstrebend Achills Arm.

1208: Agamemnon, auf dem Thron sitzend, empfängt Briseis. Rechts stehen Aias und Phoinix (Fenice).

1209: Kampf Hectors und Achills. Hector steigt vom Pferde, sein Schwert liegt am Boden, seine Lanze ist zerbrochen. Achill sprengt heran. Eine Reiterschar links, vorn rechts Polyxena, Priamus, Hecuba. Das Stadttor Troias.

1210: Links Achill, Briseis zum letzten Mal umarmend, rechts Talthybios und Eurybates (Ilias I, 320) mit dem in Unruhe steigenden Pferde.

Vgl. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, S. 385.

Der Maler ist, nach den Zeichnungen zu urteilen, identisch mit dem der vorhergehenden Bilder Nr. 504 und 505.

**512. Newyork, Metropolitan Museum.**

Dreiteilige Front, in breiter Rahmung, mit vier Wappen.

Umbrisch, um 1480.

1. Dem hlg. Hieronymus träumt, er stünde vor dem Richterstuhl Gottes; der fragt ihn,

ob er ein Christ sei? Er bejaht. „Du lügst, du bist ein Ciceronianer." Der Thron Gottes vor hoher Pfeilerarchitektur; daran die Aufschrift: Rex regum; dominus dominorum. Vgl. Legenda aurea, ed. Graesse, S. 654.

2. Hieronymus wird verspottet, weil er, ohne es zu wissen, ein ihm hinterlistig vor das Bett gelegtes Frauenkleid angezogen hat.

3. Hieronymus in der Wüste, sich kasteiend (noch ohne den Löwen). Reiter im Hintergrund. Legenda aurea, S. 655.

## 513. Umbertide, (La Fratta), Chiesa Sa Croce. Tafel CXIX

Die Vision Kaiser Constantins, die Niederlage des Maxentius und seine Flucht über den Tiber. Predellenteil.

Luca Signorelli, 1515.

Das Bild bildet das erste von fünf Predellenstücken. Die folgenden behandeln:

2. Die Aufrichtung des Kreuzes mit der Kaiserin Helena und Bischof Macarius.
3. Ein kranker Jüngling wird durch das Holz geheilt.
4. Helena kniet vor der Brücke, aus deren Holz das Kreuz gefertigt ist.
5. Triumph des Kreuzes in Jerusalem.

Vgl. R. Vischer, L. Signorelli, S. 270f. Wir nehmen das Stück, obwohl Predelle, in unsere Reihe auf, um zu zeigen, wie sehr sich die Predelle des beginnenden Cinquecento dem Cassonebild nähert, zumal hier auch das Thema des heiligen Holzes, ähnlich wie bei dem Besuch der Königin von Saba bei Salomo, eine Rolle spielt.

## 514. 515. London, Thos Agnew (1912), aus Sammlung Abdy-London. Tafel CXIX

Zwei Truhenfronten mit Odysseebildern. 63 × 31 in.

Umbrisch, um 1500. „A. Pollaiuolo."

1. Die Erzählung beginnt, entsprechend Odysseus' Bericht vor Alkinoos, Od. IX, mit dem Nordsturm, den Zeus sendet (Vers 67—68); im Hintergrund links Ismaros, die Stadt der Kikonen. Die Schiffe landen bei den Lotophagen (v. 82ff.), wo die ausgesandten Gefährten Lotos zu essen bekommen (vorn links). Dann das Polyphemabenteuer als Hauptbild (v. 115—542), die Blendung, die Szene mit dem Widder, endlich der die Schiffe mit Felsstücken bewerfende blinde Polyphem.

2. Aiolos, Laistrygonen, Kirke. Links vorn gibt Aiolos, der Schaffner der Winde, dem Odysseus den Schlauch „vom neunjährigen Stiere" mit den widrigen Winden, der im Schiff sorgsam festgebunden wird (X, 1—27). Leider öffnen die neugierigen Gefährten den Schlauch auf dem Schiff, während Odysseus schläft (X, 28—55). Sie landen infolge dessen, weil zurückgeschlagen, bei den Laistrygonen, die zwei der vorausgesandten Gefährten zur Nachtkost töten und Felsstücke schleudern. Eilig fliehen die andern (X, 80—132). Im Hintergrund rechts das Abenteuer der Kirke, die die Gefährten in Tiere verwandelt hat, dann aber von dem durch Hermes' Kraut Moly gefeiten Odysseus bedroht wird (X, 210—324).

In der Literatur noch nicht erwähnt. Die Darstellung unterscheidet sich von den florentiner Odysseebildern in Wien, München und Liverpool wesentlich, sie begnügt sich mit weniger Szenen (je 2—3), und gibt einen einheitlichen Schauplatz der weiten Landschaft. Das Landschaftliche und die Figuren weisen nach Umbrien in die Nähe Signorellis.

## 516. Rouen, Stadtmuseum Nr. 485. Aus Sammlung Campana Nr. 168. Tafel CXX

Truhenbild mit der Geschichte der Tuccia.

Matteo Balducci (geb. um 1480, † nach 1554), Schüler Pinturicchios und Sodomas.

Rechts füllt die der Untreue gegen ihr Gelübde angeklagte Vestalin Tuccia ihr Sieb im Tiber und trägt es, von den Freundinnen begleitet, zum Vestatempel links, ohne daß das Wasser durchläuft. Der Göttin dankt die vom Verdacht nun Gereinigte knieend.

Im Hintergrund der Constantinsbogen, rechts der Tiber und der Hafen von Ostia.

„Eodem auxilii genere Tucciae virginis Vestalis incesti criminis reae castitas infamiae nube obscurata emersit; quae conscientia certae sinceritatis suae spem salutis ancipiti argumenta ausa petere est. Arrepto enim cribro, Vesta, inquit, si sacris tuis castas semper admovi manus, effice, ut hoc hauriam e Tiberi aquam et in aedem tuam perferam. Audaciter et temere iactis votis sacerdotis, rerum ipsa natura cessit." Valer. Max. l. c. 8, 1, 5.

Eine Darstellung der Tucciasage aus dem Settecento findet sich beim Grafen Harrach in Wien, von dem Neapolitaner Seb. Conca. Die Umformung der Sage ins Christliche bringt die Legende der Sa Scolastica, s. Kat. Nr. 459.

## 517. Bergamo, Accademia Carrara. Tafel CXXI

Desco. Sechseckig. Heroismus der Cloelia.

Matteo Balducci.

Die römische Jungfrau Cloelia war Geisel bei Porsenna und entfloh der Gefangenschaft durch den Tiber. Als sie von den Römern an Porsenna zurückgeschickt wurde, gab Porsenna sie, ergriffen von dem Rechtssinn des Feindes, frei und gestattete ihr, eine Anzahl Freundinnen mitzunehmen. Sie wählte die jüngsten, die dem Vaterland die meisten Söhne gebären würden. Liv. 2, 13. Val. Max. 3, 2, 2. Unser Bild zeigt die Flucht Cloelias und einer Freundin; zwei andere bleiben am Tiberufer zurück. Schöne, weite Landschaft mit duftiger Ferne.

Die Bezeichnung von Frizzoni in: L'accademia Carrara in Bergamo, S. 63.

Eine Flucht der Cloelia von Giulio Romano in der Sammlung Hertz-Rom.

## 518. Gubbio, Pinacoteca. Tafel CXX

Truhenfront mit dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne.

Matteo Balducci.

Dem Zuge tanzen zwei Mänaden und ein Satyr mit Cymbeln, Becken und Schlangen voran; ein Mädchen mit Blumenkorb und Fackel folgt. Dann Bacchus, auf dem Esel reitend und sich auf den Begleiter stützend, in der Linken den Weinkrug haltend. Hinter ihm folgt auf dem Pantherwagen die nackte Ariadne mit dem gleichen Gefolge von drei Begleitern und drei Amoretten, von denen zwei auf den Panthern sitzen und posaunen.

### 519. London, Earl of Crawford.

Desco. Diana und Actaeon. Durchmesser 22½ in.

Matteo Balducci.

Rechts Diana und zwei Nymphen nackt. Actaeon links, in den Hirsch verwandelt und von den Hunden angefallen. Hintergrund: hügeliger Baumgrund mit Reitern und Hunden (Jagd Actaeons).

Burlington Club Exhibition of Pictures of the School of Siena, 1904, Nr. 59, Kat. S. 68.

### 520. Siena, Palazzo Saracini.

Der Traum des Hercules („al bivio").

Matteo Balducci (nach Berenson).

### 521. 522. Florenz, Conte Gherardesca. Tafel CXXI

Venus und Amor. Desco, 16eckig, mit Rückseite.

Matteo Balducci.

Venus sitzt nackt am Fluß auf der Wiese; in der Linken hält sie den lauro. Zu ihr tritt ihr robuster junger Sohn, den Pfeil auf der Bogensehne haltend.

Auf der Mitte der Rückseite: Amor mit Bogen und Pfeilen.

### 523. Paris, Sammlung Ravaisson-Mollieu.

Apollo und Admet (?).

Matteo Balducci. Venturi: „Nachfolger des Pastura".

Nach Achille Bertini-Calasso (Scritti di storia di filologia ed arte pubbl. per nozze Fedele de Fabritiis) sind vielmehr Orpheus und Eurydike dargestellt. Jedenfalls kommt die Sage von Admet und der für ihn sich opfernden Gattin Alkestis nie auf Cassoni sonst vor (vgl. Ilias 2, 715, Euripides' und Racines Drama). Bertini erklärt die Malerei für eine Arbeit Peruginos oder des jungen Raphael. — Venturi l. c. VII, II, S. 736.

### 524. Paris, Musée André Nr. 1034, früher Pal. Capponi-Florenz.

Einsatzbild: Narcissus. 0.23 × 0.18.

Giov. Batt. Bertucci, Schüler Pinturicchios und Palmezzanos, in Faenza seit 1503, † 1516.

## 525—531. Florenz, Palazzo Corsini Nr. 407—414, aus dem Schloß von Urbino stammend.

Apollo und sieben Musen. Acht Einsatzbilder aus dem Studiolo Guidubaldos.

Timoteo Viti, Giovanni Santi und Evangelista di Pian di Meleto.

Nr. 407. Thalia: Comica lascivo gaudet sermone Thalia (T. Viti).
„ 408. Clio: Clio gesta canens transactis tempora reddit.
„ 409. Apollo mit Geige, ohne Unterschrift (T. Viti).
„ 410. Terpsichore: Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.
„ 411. Eratho: Plectra gerens Eratho saltat pede, carmine, vultu.
„ 412. Calliope: Carmina Calliope libris haeretica mandat.
„ 413. Melpomene: Melpomene tragico proclamat maesta boatu.
„ 414. Polyhymnia: Signat cuncta manu loquiturque Polihimnia gestu.
(Euterpe und Urania fehlen.)

Schiaparelli l. c. S. 173.
Morelli, Kunstkrit. Studien I, 327.
Calzini, L'Arte XI, p. 225. Venturi l. c. VII, II, S. 192 (mit Abb.).

Vasari VI, 11 erwähnt im Studiolo secreto des Palastes von Urbino ein Bild von Tim. Viti: Apoll mit zwei halbnackten Musen.

## 532—534. Florenz, Palazzo Torrigiani.

Drei Truhen mit mythologischen Darstellungen.

Giannicola Manni (nach Berenson).

## 535. London, National Gallery Nr. 213.

Einsatzbild: Hercules am Scheidewege. 7×7 in.

Raffael.

Das bekannte, „der Traum des Ritters" genannte Bild stellt die Szene auf dem Kithaeron dar, obwohl der Schlafende nicht als Heracles kostümiert ist. Hedone und Arete sind symbolisiert durch Myrte und Schwert. Das einst zur Borghese-Sammlung gehörende Bild stammt aus Raffaels frühester Zeit, wo er unter Timoteo Vitis Einfluß stand, der als Cassonemaler von Vasari gerühmt wird.

Quelle: Xenophon Memor. 2, 1, 11. Cicero, off. 1, 32. Epictet.

Dieselbe Darstellung auf Nicc. Soggis Bild im Kunstgewerbemuseum Berlin (Nr. 419) und auf Balduccis Bild im Palazzo Saracini (Nr. 507).

A. Springer, Raffael und Michelangelo I, S. 120 lehnt die Deutung auf Heracles ab: „dann hätten die Gegensätze zwischen den beiden Frauen anders gegriffen werden müssen". In Florenz, ja; in Umbrien nicht. — Venturi l. c. VII, II, S. 780ff.

## 536—538. London, National Gallery Nr. 912—914, früher Alex. Barker. Tafel CXXII

Die Griseldis-Novelle I—III. Boccaccio, Decamerone X, 10. Je 2 × 5 ft. 1 in.

Schule Signorellis; um 1500. „Umbrian School".

1. Der Jagdzug des Markgrafen links; Begegnung mit der wassertragenden Griseldis. Rechts die Hütte des Vaters Giannicola, wohin der Markgraf geht; die Einkleidung der Griseldis. In der Mitte die Verlobung, vor einem mit vier Statuen und vier Pferden geschmückten Triumphbogen.

2. Die beiden von Griseldis geborenen Kinder, Tochter und Sohn, werden weggebracht und der Mutter wird bedeutet, daß beide Kinder auf Befehl des Markgrafen ermordet seien. In der Mitte die Scheidung auf Grund des gefälschten Papstbriefes. Im bloßen Hemde geht dann die Ärmste rechts in das Haus Giannicolas zurück.

3. Das Festmahl der zweiten Hochzeit mit der „Gräfin von Pagano". Griseldis in bäurischen Kleidern fegt die Treppe, heißt alle Edelfrauen willkommen und begrüßt die junge Frau, die in Wahrheit ihre Tochter ist. Endlich erfolgt die Aufklärung. Umarmung der Gatten, der Mutter und der Kinder, Rehabilitierung der so lange Gequälten.

Vgl. Chaucers Clerks Tale, Canterbury Pilgrims; Hans Sachs: die geduldig und gehorsame Markgräfin Griselde, 1546. — Venturi l. c. VII, II S. 408.

## 539. Wien, Sammlung A. Figdor. Tafel CXXI

Seitenbild. Selbstmord der Lucrezia. 0.41 × 0.37½.

Umbrisch oder Schule von Rimini, um 1480.

Links Durchblick auf eine Straße mit Figuren; in der Ferne Meer mit Booten. Lucrezia kommt herangestürzt und berichtet den beim Mahl sitzenden Männern Collatinus, Spurius und Brutus die Missetat des Tarquinius. Dann ergreift sie eines der auf dem Tisch liegenden Messer und ersticht sich.

Die Dekoration des Zimmers erinnert an die Architektur der Bernardinsbilder in der Pinacothek von Perugia.

A. Figdor glaubt hier die Sage des „Mangeur des cœurs" dargestellt.

## 540. Madrid, Prado Nr. 573.

Raub der Sabinerinnen und Versöhnung. 1.64 × 0.54. Gegenstück zu Nr. 541.

Amico Aspertini, ca. 1475—1552. „Pinturicchio" zugeschrieben.

Reiche umbrische Landschaft. Links der Tempel Roms mit Romulus und Remus in der Lünette des Portals. Romulus und Remus begrüßen die herankommenden Sabiner. Raub der Mädchen. Rechts Versöhnung ein Jahr später.

Quelle: Livius I, 12, 13.

Schubring, Burlington Magazine, März 1913 (mit Abb.). C. v. Fabriczy, Arte VIII, 401 ff.

## 541. Madrid, Prado Nr. 574. Tafel CXX

Scipios Enthaltsamkeit. 1.64 × 0.54. Gegenstück zu Nr. 540.

Amico Aspertini. Katalog: „Pinturicchio".

Dem Scipio Africanus wurde nach der Eroberung von Neucarthago das schöne Mädchen Lucrezia, die Braut des celtiberischen Prinzen Aluceius, zugeführt. Er gab dem Bräutigam die Braut zurück und dem jungen Paar als Hochzeitsgabe zugleich das Lösegeld, das die Eltern des Mädchens vor ihm niedergelegt hatten. Livius 26, 50. Valerius Maxim. 4, 3, 1. Florus 2, 18. Polybius 10, 19. Nach Gellius 7, 8 behielt Scipio das Mädchen. — Die spätere Zeit stellt neben Scipios Enthaltsamkeit nicht den Raub der Sabinerinnen, sondern (z. B. Seb. Ricci, Louvre 1460 u. 1461) Polyxenas Schicksal, die den Manen Achills geopfert wird. Bei zwei andern Pendants Seb. Riccis (Sammlung Wedewer, Wiesbaden, Auktion Lepke 1913, 2. Dez., Nr. 87 u. 88) wird Scipios Großmut mit Odysseus Klugheit bei der Entdeckung Achills unter den Töchtern des Lykomedes in Parallele gebracht. — Dürer hat in einer Zeichnung in Erlangen die Enthaltsamkeit des Scipio dargestellt; vgl. Zucker, Monatshefte für Kw. 1914, S. 6ff.

1496 vermittelt Fr. Francia einen Auftrag des Ludovico da Sala an Aspertini „per due cofani istoriati". Venturi, st. d. a. it. VII, III, S. 854.

## 542. Pest, Museum der bildenden Künste. Tafel CXXIII

Tiberius Gracchus. Hochbild. 1.06 × 0.51.

Amico Aspertini.

Unterschrift:

Tiberius Gracchus.
Mors est, quem perimit sospes sed foemina serpens
Coniugi sic laetus sospite Gracchus obit
Nec venit Stygias uxoris ardor ad undas
Coniugis at Charo victore semper erit.

Valer. Max. 1, 4, 2; 1, 6, 9; 1, 7, 6; 3, 2, 17; 4, 1, 8. Plutarch, Tiberius Gracchus.

Im Hintergrund links Eurydike, von der Schlange gebissen, und rechts Orpheus und Eurydike vor der Statue des Amor. Venturi l. c. VII, II, S. 408 erwähnt noch ein ähnliches Bild im Pal. Massarenti in Rom, das heute in Boston ist.

## 543. Paris, G. Dreyfuss.

Claudia casta. Hochbild. 1.06 × 0.51.

Amico Aspertini.

Aus derselben Serie wie die vorhergehende und die folgende Nummer.
Claudia hält eine Gallere mit der Fortuna in der Hand.

Es handelt sich um die Tochter des Appius Claudius Pulcher († 133), des Gegners des Scipio Aemilianus; sein Schwiegersohn war Tiber. Gracchus. (S. Nr. 542.) Claudia, die Vestalin, rettete dem Vater das Leben. Val. Max. 5, 4, 6. Plutarch, Tib. Gracchus 4.

## 544. Richmond, Sammlung Fr. Cook. Tafel CXXIII

Alexander der Große. Hochbild. 1.06 × 0.51.

Amico Aspertini.

Der jugendliche Fürst, im kostbaren Panzer, den Kronreif auf den langen blonden Locken, stützt das reich verzierte Schwert mit der Linken auf den Boden. Im Hintergrund die Zelte mit Sisygambis und Stateira, den Frauen des Darius.

Unterschrift:

Qui propriis totum superavi viribus orbem
Excussi flammas corde cupidineas
Nil iuvat externis belli gaudere triumphis
Si mens aegra iacet interiusque furit.

Das Bild gehört zu einer Reihe der „Uomini famosi" in Pest, Paris und Boston. S. Nr. 542 und 543.

Abb. Muther, Geschichte der Malerei I, 412.

## VII. Romagna. Bologna. Ferrara.

### 545. 546. Besançon, Musée Nr. 201 und 202. Tafel CXXIV

Geschichte des Minos und der Pasiphaë.

Baldassare Carrari der Jüngere (gest. nach 1520). „École italienne".

I. Minos erobert Athen, zur Rache für die Ermordung seines Sohnes Androgyos.

Im Hintergrund links Athen, das von vielen Eroberern gestürmt wird. Davor die Zelte des Minos. In der Mitte Minos mit seinen Reitern, Gefangene vor sich hertreibend.

II. Minos und Pasiphaë.

1. Minos bittet Poseidon, den Stier aus der Flut steigen zu lassen.
2. Poseidon schickt den Stier.
3. Minos schont diesen Stier und opfert einen weniger prächtigen.
4. Poseidon macht Pasiphaë in den Stier verliebt.
5. Pasiphaë füttert das Tier.
6. Pasiphaë steigt in die Bronzekuh, die Daedalus gegossen hat und die Poseidon festhält.

Quelle: Ovid, Metamorphosen 7, 650ff. und Diod. Sic. 4, 60f., 77.

Über Bald. Carrari vgl. Crowe-Cavalcaselle (deutsch V, 557 und 634), Bernath in Thiemes Künstlerlexikon VI, 63f.; Malaguzzi-Valeri, Brerakatalog, S. 261.

### 547. Paris, Sammlung Spiridon. Tafel CXXIV

Der Anfang der Orpheusgeschichte. 1.48 × 0.58.

Baldassare Carrari der Jüngere.

Im Hintergrunde, im thrakischen Wald, Orpheus geigend, die Tiere bei ihm. Vorn links am Quell schmausende Mädchen, rechts dieselben Blumen pflückend, Lanzen schwingend, Pfeile sendend. Ovid, Met. 10, 1ff. In der Mitte Eurydike, auf der Flucht vor Aristaios. Hell schimmert der Fluß mit der Brücke. In der Ferne eine Thorburg.

Zaira Montanari-Gioia gibt in Il dramma pastorale in Italia nel XV e XVI secolo (Firenze 1900), S. 6 folgende Beschreibung des hier zugrunde liegenden scenischen Bildes: La scena è una pianura con una fontana, presso la quale stanno ... nel fondo è un monte, sul quale poi apparirà Orfeo cantando ... Eurydice traversa la scena, perseguitata da Aristeo.

### 548. Paris, Musée des arts décoratifs Nr. 343.

Seitenbild mit dem Schlangenbiß der Eurydike. 0.68 × 0.58.

Baldassare Carrari der Jüngere.

Eurydike wird von einer Schlange gebissen; Orpheus, der oben links bei seiner Herde weilte, eilt herbei, ihr zu helfen. Weiter oben sind Jägerinnen mit Pfeilen und Bogen.

Das andere fehlende Seitenbild hat vermutlich Orpheus' Kampf mit Pluto um Eurydike dargestellt. — Wohl zu Nr. 547 gehörig.

## 549. Paris, Sammlung Spiridon.

Desco (Vassoio). Das Haupt des von Ptolemaeus getöteten Pompeius wird zu Caesar gebracht. Durchmesser 0.60.

Girolamo Cotignola.

Links steht Caesar mit seinen Soldaten; rechts kniet der Bote, der Pompeius' Haupt auf dem Teller überbringt.

## 550. Bologna, Pinacoteca Nr. 590.

Fronten einer großen Sakristeitruhe mit Passionsszenen. 1.98 × 0.64.

Bolognesisch, um 1450.

28 kleine Szenen, in der Mitte groß die Kreuzigung.

## 551—553. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel CXXV

Drei Bilder einer Truhenfront oder Einsatzbilder. Je 0.43 × 0.39.

Schule von Bologna, um 1460.

1. Tuccia, das Sieb vom Tiber zum Prätor tragend.
2. Das Leichenschießen der Söhne. Zwei Söhne haben geschossen, der dritte weigert sich. Vgl. Gesta Romanorum (ed. Graesse), Cap. 45 und Kat. Nr. 819.
3. Salomos Urteil.

## 554. Bologna, Pinacoteca Nr. 281. Tafel CXXVI

Die Ermordung Jacopo del Cassero di Fano.

Bologneser Schule, um 1470. „Michele Lambertini".

Jacopo del Cassero da Fano, Podestà von Bologna, wurde 1298 auf dem Weg nach Mailand, wohin er als Podestà gewählt war, in Oriago bei Padua ermordet, von den Schergen Azzos VIII. von Ferrara. Dante, Purgat. V, 64—84.

Zwei gedungene Mörder überfallen den Edeln und stechen mit den Schwertern auf den schon stark Blutenden in wilder Wut. Zwei Lanzenträger stehen dabei; vielleicht sind es Riccardo da Cammino und Geroldo di Treviso, die bei dem Verrat den Herzog der Este unterstützten. In den Wolken erscheint San Domenico; der Tote ist in San Domenico in Fano begraben. Die Stadt oben rechts soll Padua darstellen.

Amiani, Mem. istor. di Fano I, 232.

**555. Reggio, Emilia, Museo.**

Bemalte Truhe mit den vier Evangelisten.

Schule der Emilia, um 1470. Venturi: Nachfolger Turas.

Die Reihenfolge der Halbfiguren beginnt links: Marcus mit dem geöffneten Buch und der Aufschrift: Pax tibi Marce evangelista meus; dann Matthaeus jugendlich, ihm zugekehrt der Greis Lucas; ganz rechts der sich leidenschaftlich vorbeugende Johannes.

Abb. bei Malaguzzi-Valeri: La corte di Ludovico Moro, Milano 1913, S. 111. Photo Gargiolli 7374. Venturi, storia d. a. it. VII, Band III, Abb. 829.

**556. Modena, Galleria Estense.** **Tafel CXXVII**

Truhenfront: Die Erlösung des Giovanni Crisostomo (Boccadoro).

Schule von Parma (?), 15. Jahrh.

Die Erzählung beginnt bei dem König, der auf einer, im übrigen erfolglosen Jagd den behaarten und auf allen Vieren kriechenden Waldmenschen San Giovanni Crisostomo antrifft und ihn als Jagdbeute an der Kette ins Schloß führt. Rechts die Szene im Schloß, wo der Säugling den Heiligen von seiner Schuld lossprícht. Dieser hebt, entsühnt, nach siebenjähriger Buße das Haupt wieder und schreibt seine Beichte mit goldenem Speichel auf die Fliesen. Links zieht der König mit seinen Begleitern zu der von dem Heiligen bezeichneten Cisterne, sie ziehen die vor sieben Jahren in den Brunnen gestoßene, aber noch lebende Prinzessin heraus und setzen sie auf das Pferd. — Das Bild ist vermutlich das Gegenstück zu einem anderen, das voraufging und auf dem die Begegnung des Chrysostomus mit der Prinzessin dargestellt war. Der Räuber, der sich im toscanischen Wald an einer Prinzessin verging und die Geschwängerte dann in die Cisterne hinabstieß, ist ursprünglich gar kein Heiliger, sondern ein gewöhnlicher Schiranus (scherano = Räuber), wie sie häufig in den Wäldern bei Chianti vorkamen; manche verloren im Waldschatten die Hitze ihres wilden Blutes und dann verehrte das Volk solches Wunder. Durch eine peinliche Verwechselung, über die Näheres in meinem Aufsatz ZfbK 1912 Nov. zu lesen ist, wurde nun solch ein Räuber mit dem griechischen Kirchenvater Johannes Chrysostomus identifiziert; weil dieser infolge seiner Beredtsamkeit Goldmund hieß, muß nun auch der reuige Büßer mit goldenem Speichel seine Sünde aufschreiben. — Dürer hat in seinem „Genovefa" genannten Stich die Legende ein wenig, wenn auch folgerichtig entwickelt, wenn er der Prinzessin, die in der Cisterne friert, ein Kind in den Schoß legt. Das Kind auf unserm Bild ist ein Säugling der Mutter der Prinzessin, während der Jagd seines Vaters geboren; obwohl erst siebentägig, spricht er schon zum Staunen aller, und zwar spricht er den Heiligen frei.

Fed. Patetta: Di una tavola d. R. Gall. Estense con rappresentazioni tolte dalla legenda di S. Giov. Boccadoro, Modena 1907.

**557. Wien, Sammlung Figdor, aus Rimini stammend.** **Tafel CXXVIII**

Großer Cassone mit Intarsia, Schnitzerei und gotischen Maßwerk-Füllungen. 1.95 × 0.92.

Rimini, um 1470.

Inschrift am Architrav unter dem Deckel: MIHI SOLA SINE EXEMPLO PLACUISTI.

**558. Florenz, Uffizien, Depot II, 144.**

Truhenbild mit Mucius Scaevola. 0.88 × 0.29.

Schule der Romagna, um 1500.

Links hält Scaevola seine Hand ins Feuer; rechts die Szene mit Porsennas Schreiber.

**559. Paris, Musée Cluny Nr. 1747.**

Truhenbild. 1.49 × 0.39.

Schule von Rimini (?), um 1480.

Belagerung einer Stadt (Pesaro?) durch Sigismondo Pandolfo Malatesta.

Ich konnte nicht ermitteln, worauf sich die Katalognotiz stützt, die hier von einem Malatesta spricht.

---

**560. 561. Cambridge (U. S. A.), Fogg-Museum und Boston, Mrs. Gardener, früher Rom, Marchesa Sa Fiora und Passari.** **Tafel CXXVI**

Anbetung der Könige und Beschneidung. Zwei Tondi. Durchmesser 0.28.

Cosimo Tura.

Die beiden Tondi sind (ähnlich wie die beiden kleinen Rundbilder in der Galerie zu Ferrara, Nr. 8 u. 9, mit der Gefangennahme und dem Tod des hlg. Maurelius) Einsatzbilder von der Front eines kirchlichen Möbels. Vielleicht ist der Altaraufsatz auf dem Bild der „circoncisione" dem der ferrareser Synagoge nachgebildet. Das Bild der Anbetung der drei Könige ist überraschend schlicht. Statt der üblichen Kamele und der Äffchen sieht man nur das Grauchen Josephs. Farbig sehr bedeutend der Mohrenkönig. Vgl. Nr. 562. — Venturi l. c. VII, III. S. 546.

**562. London, Sammlung Benson.**

Truhenbild: Flucht nach Aegypten. Tondo. Durchmesser 0.28.

Cosimo Tura.

Nackte, vegetationslose Felslandschaft. Joseph geht mit müder Not neben dem Esel, der gierig zum Wasser den Hals reckt. Das Kind schläft in den Armen der Mutter. Vgl. die Tondi in Cambridge und Boston, Nr. 560 und 561.

Abbildung Muther, Geschichte der Malerei I, 153. — Venturi l. c. Abb. 413.

**563. Modena, Galleria Estense.** **Tafel CXXIII**

Einsatzbild: Lucrezia sich erstechend. 0.46 × 0.33.

Ercole Roberti.

Venturi: „G. Franc. Maineri" oder „Schule Erc. Robertis".

Lucrezia, in der Tracht einer Ferrareser Edeldame, will sich eben mit einem riesigen Dolch erstechen. Links Brutus uns zugewandt, die Hände ringend. Collatinus vom Rücken gesehen. Ein Vorhang hinter den Figuren. Livius 1, 57ff.

Gegenstück? zu Nr. 564. Venturi, storia d. a. it. VII, Band III, Abb. 559.

## 564. Richmond, Sammlung Fr. Cook. Burlington Exposition Bologna-Ferrara School 1904, Nr. 7. Tafel CXXIII

Einsatzbild: Medea und ihre Kinder. 19 × 12 in.

Ercole Roberti. Venturi: „G. F. Maineri."

Gegenstück (?) zu der Lucrezia in Modena, Nr. 563.

Das Bild stammt aus der Casa Mejan in Mailand, dann war es bei Conte Castellani, Turin. Die bekleidete Mutter läuft, beide nackte Kinder an der Hand, über Säulentrümmer hinweg. Sie scheint zu schreien, beide Kinder wenden klagend den Kopf weg. — Handelt es sich wirklich um ein Gegenbild zu Lucrezia, so passt die Deutung auf Medea schlecht, eher auf Rhea Silvia, die mit den Zwillingen dem Zorn des Vaters zu entfliehen sucht.

Burlington Fine arts Club, Ferrara-Bologna School, pl. 8, Nr. 7.

Reinach, Repertoire de peintures I, 633. Venturi l. c. Abb. 842.

## 565. 566. Leipzig, Sammlung Dr. von Harck. Tafel CXXVII

Zwei Tondi von einer Truhenfront mit der Coriolansage. Je 0.26 im Durchmesser.

Ferraresisch, um 1480; Richtung Francesco Cossas.

1. Coriolan vor den Zelten der Volsker; vergebens flehen die Abgesandten des römischen Senats um Frieden. Ein Bergkastell im Hintergrund. 15 Personen.

2. Eine ähnliche Lagerszene vor den Zelten; von rechts nahen Veturia, die Mutter Coriolans und seine Gattin Volumnia mit den kleinen Kindern, denen gelingt, was den Männern nicht gelang, nämlich Coriolans Sinn zu ändern. Schon steht das Roß bereit, auf dem Coriolan von den Volskern fortreiten wird. Im Vordergrund ein kauernder Standartenträger.

Livius 2, 39f. Plutarch, Coriolan 30—36. Cicero, Brut. 10. Gesta Romanorum cap. 137.

Die Bilder waren an einer Truhe angebracht, ähnlich der im Museo Poldi Pezzoli in Mailand mit Montagnas Tondi (Kat. Nr. 630).

## 567. Venedig, Antiquar Salvadori. Tafel CXXV

Truhenbild mit den Wappen der Attendolo-Sforza.

Ferrara, um 1480. Schule Francesco Cossas.

Die Tradition in der venetianischen Familie, in der sich die Truhe befand, sagt, daß es sich hier um Caterina Sforza handele, wie sie 1497 von Cesare Borgia in Imola ge-

fangen genommen wurde. Dargestellt ist aber zweifellos die Geschichte von Traian und der Witwe. Unsere Detail-Abbildung zeigt nicht mehr den Kaiser, nur seinen Schimmel, der rechts herankommt. Vor ihm kniet die Witwe, neben ihr der Knabe, mit dem der getötete Sohn in Streit geraten war. Soldaten haben vorher die Frau ergriffen, als sie sich dem Kaiser nähern wollte. Links steht wohl der schuldige Sohn des Kaisers, der das Schwert zieht, zwischen zwei Hellebardieren. Ganz links ist noch die Szene, wie der zum Adoptivsohn der Witwe degradierte Kronprinz mit dieser an dem bescheidenen Brunnen ihres Landhäuschens steht.

Im Kupferstichkabinett Berlin befindet sich eine Zeichnung von Ercole Roberti mit der Gerechtigkeit Traians; Müntz weist das Blatt allerdings Jac. Bellini zu, G. Gruyer (l'art ferrarais II, 169ff.) aber Roberti. Venturi, l. c. VII, III, S. 710 meint: „Alte Kopie nach Roberti."

## 568. 569. Florenz, Marchese Mass. Strozzi, Villa Strozzi.

Zwei Architecturbilder.

Schule Francesco Cossas (nach Berenson).

## 570. London, Wallace Collection.

Allegorie (Mythologie?).

Francesco Bianchi (?).

Ein nackter Jüngling sitzt neben einem schlafenden nackten Mädchen in der Landschaft am Wasser (Amor und Psyche?). — E. Gardener, The painters of the school of Ferrara, London, 1911, und Baldry, The Wallace Collection, London 1904, S. 133.

## 571. Paris, Sammlung Piot Vente 1890, S. 251, Nr. 556, früher Didier-Paris.

Der Liebesgarten. 1.26 × 0.22.

„Schule von Ferrara um 1490".

In der Mitte die Allegorie der Verführung, welche die Experientia abzudrängen sucht; die Stultitia treibt eine Schar junger Leute heran, die Flügel haben. Rechts drei Figuren, die eine gekrönt, alle gefesselt durch das Eheband.

## 572. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 113a. Tafel CXXVI

Atalantes Wettlauf mit Meilanion. Seitenbild. 0,30 × 0,28.

Francesco Cossa.

Atalante, Tochter des Jasos und der Klymene, verliert durch die List der drei goldenen Äpfel den Wettlauf. Dieser endet am Tor der Stadt Schoinus in Arcadien, das phantastisch geschmückt ist. Hier steht Jasos mit seinen Begleitern. Rechts oben am Berg andere phantastische Bauten. — Venturi, l. c. VII, III, S. 596.

Ovid, Ars amandi 2, 185ff.

**573. Florenz, Stef. Bardini, Katalog 1902, Pl. 105, Nr. 688. Tafel CXXVIII**

Das Gastmahl Nastagios im Pinienwald. Boccaccio, Decamerone V, 8.

In der Art Ercole Robertis.

Im Gegensatz zu den florentiner Darstellungen Botticellis, Sellaios und Bartolommeo di Giovannis ist hier die nackte Frau zweimal, zuerst in der Verfolgung, dann bei der blutigen Operation, (wobei sie auf dem Rücken liegt) dargestellt. Ein Lustschloß im Stil Belriguardos steht am Wasser. Rechts geht Nastagios Geliebte, Signorina Traversari, von ihrer Sprödigkeit geheilt, auf den Geliebten zu. Aus Ravennas Tor reiten zwei Reiter hervor. So löst sich das Bild in fünf verschiedene Szenen auf. Es besitzt nicht die dramatische Konzentration wie die entsprechenden Bilder des Casa Pucci in Florenz. Auch fehlen die Wappen. Die Szene spielt im Freien, aber nicht unter den Bäumen des Pinienwaldes von Ravenna. Sanft schwingen die Küsten der Seebuchten.

**574. London, R. H. Benson.**

„Circe". 52 × 39 in.

Dosso Dossi.

Keine homerische Illustration; denn es fehlen nicht nur die in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus, sondern vor allem Odysseus selbst. Also ist wohl mehr an eine Zauberin zu denken oder an Frau Musica, deren Gewalt die Tiere sittigt wie Orpheus Leier. Auch das Circebild Dosso Dossis in der Borghesegallerie trägt die Bezeichnung kaum mit Recht; denn was soll die brennende Fackel in Circes Hand; was bedeuten die Waffen neben dem Löwen?

Abbildung: Muther, Geschichte der Malerei I, 545 und Burlington Club Ferrara/Bologna Exposition 1894, Nr. 54, Pl. XVII.

# VIII. Die Schulen von Mantua, Padua, Vicenza.

576. 577. **Klagenfurt, Rudolfinum.** **Tafel CXXIX**

Zwei Prunktruhen mit bemalten Stuckreliefs an der Front. Kaiser Traian und die Witwe. Je 2.12 × 0.67. Seitlich: Gonzagawappen.

Mantegna-Schule (Luca Fancelli?), um 1477.

I. Der Auszug des kaiserlich römischen Heeres aus Rom; die Feldzeichen werden vorangetragen, es geht nach Asia. Fahnen, Trompeten, Lanzen und Standarten, galoppierende Pferde; eins derselben, auf dem der Sohn des Kaisers sitzt, tritt den kleinen Sohn einer Witwe tot, der vor dem Haus seiner Mutter auf der Straße spielte. Die Mutter eilt erschreckt aus dem Hintergrund herbei. Weiter links der Kaiser Traian, umgeben von der Leibwache; Trophäen zur Seite.

II. Die verzweifelte Mutter fällt dem Pferd des Imperators in die Zügel und bittet ihn, ihr Recht werden zu lassen. In der Tat sitzt der Kaiser ab und verurteilt den eigenen Sohn, für den die Witwe dann Fürbitte einlegt. Er wird dann ihr Adoptivsohn.

Über diese Prunktruhen und ihre prächtigen Reliefs gibt die ausführliche Abhandlung R. Eislers: Die Hochzeitstruhen des letzten Grafen von Görz (Jahrb. d. k. k. Zentral-Commission für Kunst- u. historische Denkmale III, 2, 1895), erschöpfende Auskunft. Die Truhen wurden in Mantua 1477 nach Mantegnas Zeichnungen angefertigt, als Paola Gonzaga den Grafen Leonard von Goerz heiratete. Wir kennen nicht nur genau die Geschichte dieser Truhen, sondern auch ihren Inhalt; der ganze Corredo ist von der jungen Frau selbst katalogisiert und das Verzeichnis von ihr einer Dienerin diktiert worden.

Literarisch geht die Fabel von Traians Großmut zunächst auf Dante, Purgat. X, 73ff. zurück; vgl. auch II. Könige 6, 26. Erst Jacopo della Lana, der Dantekommentator (gedruckt 1477), nennt den Schuldigen den Sohn des Kaisers.

Bei der hier angewandten Technik, die Cennini im Cap. 124 beschreibt, wird der Stucküberzug mit vielen Nägeln am Grund festgehalten; die Bearbeitung mit dem Modellierholz ist dann ganz frei geübt worden, während die toscanischen Stucktruhen mit Modeln gepreßt sind und deshalb auch in mehreren Exemplaren vorkommen. — Das Inventar erzählt uns, daß die Prinzessin außer diesen beiden Truhen noch zwei Elfenbeintruhen mit Trionfi-Darstellungen bekam (heute im Grazer Dom; vgl. die folgenden Nummern). Auch diese waren sehr groß (1.90 × 0.95). Zum Transport dieser vier Truhen wurden vier grüne Truhen aus einfachem Holz hergerichtet, die auch im Inventar verzeichnet sind.

Rassegna d'arte 1909, p. 193. Giac. Boni in d. Nuova Antologia Nov. 1906. Kunstchronik 1914, 6. Nov. Vgl. Text S. 153.

Über die Traianlegende und ihre Wanderung vgl. den schönen Aufsatz von Gaston Paris, in den Mélanges publiées par l'école des hautes études, Paris 1878 und F. Grisebach: Die treulose Witwe. Eine orientalische Novelle und ihre Wanderung durch die Weltliteratur. Berlin 1882. — Nach Vasari II, 448, hat Vincenzo Foppa im Palazzo Medici in Mailand die Traianlegende gemalt.

## 578—585. Graz, Dom, früher im Besitz der Paola Gonzaga, verheirateten Gräfin Goerz († 1496). Tafel CXXX—CXXXI

Zwei Truhen mit Beinreliefs; Intarsia, zum Teil stark ergänzt. Je 1.80 × 0.89; die einzelnen Elfenbeinreliefs 0.24 cm im Quadrat.

Mantuanisch, 1477 (Jahr der Hochzeit der Paola Gonzaga und des Grafen Leonard von Goerz).

Die Beinreliefs stellen die sechs Trionfi Petrarcas dar: amor, castitas, mors; fama, tempus, aeternitas.

1. Amor. Reichverzierter Triumphwagen mit Genien. In dem Flammenbecken steht der nackte geflügelte Knabe Amor, eine Fackel in der Rechten; den Bogen hält er in der Linken, der Köcher hängt ihm zur Seite. Unendliche Scharen folgen dem Wagen; mindestens 30 Personen. (Petrarca nennt 170!) Man unterscheidet Orpheus, der Eurydike die Geige hinhält; Helena und Paris oder Venus und Mars (nackt), Achill? Sappho? Vielleicht sind in den Gruppen hinter dem Wagen die Liebespaare des zweiten Teils der Canzone gemeint, also Hero und Leander, Odysseus und Penelope, Brutus und Porzia. Zwei Putten zügeln die wilden Schimmel. Berg und Bäume links oben.

2. Castitas. Ein mit Kränzen behangener Cippus; darauf eine Säulenbasis, auf der der gefesselte, seiner Waffen beraubte Knabe Amor kniet; die Keuschheit steht hoch aufgerichtet neben ihm, einen Schild in der Rechten, eine Palme in der Linken. Einhörner am Wagen, davor die Wieselfahne. Nur Frauen umgeben den Zug, Compagne di Laura; nach Petrarca sind hier zu suchen Lucrezia, Penelope, Virginia, Judith, Hippo, Tuccia, Hersilia, Dido. Eine Frau trägt die Flügel Amors, eine andere seinen Köcher, die dritte seinen Bogen. — Einige Köpfe sind abgebrochen.

3. Mors. Der Tod als Skelett mit der Sense auf einem mit Schädeln garnierten Sockel; am Cippus vier Skelette, einen Reigen tanzend. Keuchend ziehen die schwarzen Büffel den Wagen über alle Leichen. Jeder Stand ist hier vertreten: Mönch, König, Krieger, Jüngling, Mädchen, Mutter, Papst, Abt, Liebende. Auf der Höhe oben links eine Burg.

4. Fama. Der Genius mit der Posaune im linken Arm. Elefanten ziehen. Im Gefolge unterscheidet man Hercules (Löwenfell und Keule), Simson (Eselskinnbacken), Judith (Haupt des Holofernes), Gideon (mit der Sonne).

5. Tempus. Der alte Chronos steht auf dem Wagen mit bedächtiger Gebärde; pfeilschnell ziehen die Hirsche diesen fort. Vergebens suchen die steinalten, zum Teil auf Krücken sich stützenden 13 Männer Schritt zu halten.

6. Aeternitas. Der Ewige thront inmitten musizierender Cherubim auf hohem Sitz; die vier Evangelistensymbole (vgl. Nr. 463) lagern auf den Ecken des Wagens. Unten erkennt man den Täufer, die Apostel Jacobus, Paulus, Petrus (mit dem Kreuz), Bartholomaeus. Engel ziehen den Wagen.

Auf den Seiten der Truhen Embleme der Familie Gonzaga: die zur Sonne hinaufschauende Cervetta mit der Umschrift „Bider kraft"; der siebenköpfige geflügelte Drache und zwei Falkenflügel.

Vgl. Steinbüchel, Die zwei Reliquienschreine im Dom von Graz, Graz 1858, und Graus, Die zwei Reliquienschreine im Dom von Graz im „Kirchenschmuck", XII, 1881, S. 61ff.

R. Eisler Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz, Jahrb. d. k. k. Central-Commission für Kunst- u. histor. Denkmale III, 2, 1895, hat ausführlich über die Cassoni und deren Zusammenhang mit Mantegna berichtet.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 178ff. Venturi, l. c. VII, III, S. 215.

## 586—591. München, Alte Pinakothek, früher Schloß Coloredo bei Udine. Tafel CXXXII

Einsatzbilder: Sechs Trionfi (Amore, Castita, Morte, Fama, Tempore, Divinità). Je 0.53 × 0.51.

Schule Andrea Mantegnas (Francesco Buonsignori?).

Der Cyclus ist wieder ein Beispiel für die große Verschiedenheit, mit der auf Grund derselben literarischen Quelle Florenz, Padua oder Mantua diese Trionfi schildern. Ein Beweis mehr für die Tatsache, daß nicht eigentlich Petrarcas Text, sondern seine szenische Umformung in den Prozessionen die Anregung und das eigentliche Vorbild gegeben hat. Als Besonderheiten sind hier zu erwähnen: die Formen der Piedestale sind komplizierter als in Florenz, der Dekor ist reicher und detaillierter. Das Landschaftliche ist sehr frisch; eine helle Turmstadt leuchtet öfter im Grunde. Amors Wildheit ist sehr glaubhaft trotz der winzigsten Gestalt; der schöne Jüngling am Sockel ist Zeus! Massinissa und Sofonisbe stehen unten. Die Morte ist hier viel schreckhafter als in Florenz, sie schüttelt als Gerippe unverhüllt die Knochen. Über zahllose Leichen geht der Stierkarren, Brustkörbe werden eingedrückt, letzte Seufzer verstummen. Man vergleiche damit Pesellinos Naivetät! Die Fama wird von Elefanten gezogen; im Reiche der Berühmten steht vorn Judith. Schnelle Hirsche ziehen den Wagen del Tempo; hier tragen viele einen Turban wie Orientalen. Bei der Divinità erscheint nicht die Trinität, sondern Gott Vater mit den Cherubim und den Evangelisten.

Literatur: Knapp, Mantegna, S. 166ff. G. Bernardini, Rassegna d'arte, Febr. 1911, S. 39. — Wastler, Zeitschr. f. bildende Kunst XV, 61ff.

Nach Müntz-Essling, Petrarca, S. 152, hat Francesco Mantegna 1491 für das Theater in Mantua die Trionfi Petrarcas in der Größe und Art gemalt, wie sein Vater die Trionfi di Cesare (Hamptoncourt). Unsere Compositionen sind ähnlich denen der Elfenbeintruhen der Paola Gonzaga (Gräfin Goerz) in Graz. Bei Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866, p. 5, ist Cantelmos Brief an den Herzog Ercole von Ferrara 1501 abgedruckt; dazu Baschet, Gazette d. b. a. 1866, p. 485. Kristeller (Mantegna, S. 297ff.) hält unsre Bilder für Arbeiten eines Schülers Jac. Bellinis; er lehnt den Zusammenhang dieser Tafeln mit den Elfenbeinreliefs in Graz ab. Vgl. endlich noch Molinier, Gazette archéol. VIII (1883), p. 226, und Eisler, Jahrb. d. k. k. Zentral-Commission III, 2. 1895.

**592. München, Antiquar Böhler.** **Tafel CXXXIII**

Zweigeteilte Truhe mit flachem Stuckrelief, bronziert. 2.05 × 0.70 (inclusive Rahmen).

Mantua (?), um 1460.

Es handelt sich um einen Frauenraub in dem rechten Feld; da mit der Stadt wohl das Capitol, von den Mauern des Romulus umzogen, gemeint ist, ist wohl der Raub der Sabinerinnen dargestellt. Links ist dann der Kampf der Römer und Sabiner anzunehmen.

Diese überaus feinen, zierlichen Stuckreliefs scheinen eine Vorstufe zu Mantegnas großen Klagenfurter Truhen zu bilden.

**593—604. Wien, Gemälde-Gallerie etc.**

Einsatzbilder: Zwei Grisaillen mit „Opferung Isaaks" und „David als Sieger über Goliath". 0.48 × 0.32.

Andrea Mantegna.

Vgl. dazu P. Kristeller: Zwei dekorative Gemälde Mantegnas, Wiener Jahrbuch 1911, XXX, Heft 2, der auch die folgenden ähnlichen Arbeiten Mantegnas beschreibt:

1. Triumph Scipios und Simson bei Delila, 2.68 × 0.72 und 0.46 × 0.36. London, Nat. Gallery.
2. Judith, Nat. Gallery, Dublin, 0.46 × 0.35.
3. Tuccia und Sofonisbe. Nat. Gallery, London. 0.72 × 0.23.
4. Judith und Dido. London, Mr. Taylor. 0.64 × 0.30.
5. Sibylle und Prophet. London, Duke of Buccleugh. 0.58 × 0.48.
6. Muc. Scaevola. München, Kupferstichkabinett. 0.40 × 0.34.

Abb. der meisten Bilder bei Fr. Knapp, Mantegna (Klassiker der Kunst), S. 118—129, und bei Venturi l. c. VII, III, Abb. 176ff.

**605. 606. Paris, Sammlung Lazzaroni, früher Sammlung Litta-Mailand, dann Cernuschi-Paris.** **Tafel CXXXIII**

Zwei Cornicebilder. Je 1.65 × 1.06.

Schule Mantegnas (Michele da Verona?).

1. Apoll, den Lorbeerbaum umarmend, in den Daphne verwandelt wurde. Links davon Diana mit vier Genossinnen. Große Fluß- und Berglandschaft.

Ovid, Metam. 1, 452ff.

2. Narciß, an der Quelle sich zu Tode spiegelnd. Rechts wird der tote Jüngling von Echo und anderen Nymphen beweint. Ein schönes Kastell auf dem Berg.

Ovid, Metam. 3, 341—510.

Dort die Flucht des Mädchens vor dem Mann, hier die Trauer des Mädchens um den zu spät Geliebten.

607. **London, Victoria-Albert-Museum 1882, 47.**

Brautkoffer der Elisabetta Gonzaga, die 1489 (bis 1526) die Gattin des Herzogs Guidubaldo von Urbino wurde. Ganz vergoldet und bemalt mit dem Wappen der Gonzaga. Seiten und Deckel abgerundet.

Mantua 1489.

608. **Mailand, Castello Sforzesco, Möbelsaal Nr. 8.**

Bemalter, zweigeteilter Cassone mit dem Gonzaga-Wappen. 1.80 × 0.48.

Mantua, um 1480.

Die Malerei auf der zweigeteilten Front ist gänzlich zerstört. Der goldene Gonzaga-Adler auf schwarzem Grund. Die Inschrift ist noch lesbar: Fidelis mulier numquam viro fideli.

609. **Paris, Sammlung Rey, früher Sammlung Spitzer-Paris, dann Bourgeois-Cöln (Katal. 1904, Nr. 49).**

Einsatzbild. Allegorie oder Amymone. 0.56 × 0.36.

Lorenzo Leonbruno, 1489—1537.

Eine schlafende Nymphe mit Invidia, Mars, Neptun und zwei Satyrn. Aus zwei Becken kommen die Köpfe Virgils und Battista Spagnolis (1448—1516) heraus.

Ähnlich Mocettos Stich, mit der Unterschrift: Saepe eadem anas te iam sat parit.

Nach Galichon (Gaz. d. b. a. 1859, p. 330) ist Amymone, die Tochter des Danaos gemeint, die durch Neptun von den Satyrn befreit ist.

C. Gamba, Rassegna d'arte 1906, p. 91.

610. **München, Dr. von Buerkel. Auktionskatalog Helbing, Oct. 1910, Nr. 19. Auktion Suida 1914, Nr. 108.** **Tafel CXXXVI**

Satyrfamilie. Auf Pappe. 0.52 × 0.38.

Lorenzo Leonbruno.

Faun und Paniske schlafen, ebenso das eine Faunchen; das andere klettert am Rasen hinauf.

611. 612. **London, National Gallery Nr. 643 und 644, früher Orléans-Gallerie.**

Zwei Sopraporten, den Raub der Sabinerinnen und Scipios Enthaltsamkeit darstellend. Je 60 × 14 in.

Rinaldo Mantovano, um 1540.

Obwohl schon jenseits der von uns gesetzten Zeitgrenze liegend, möchten wir auf diesen Schüler Giulio Romanos hier hinweisen, dessen schmale Sopraporten sich vielfach finden und der, aus dem Umkreis der Maler des Palazzo del Tè kommend, die Mythologie außerordentlich breit illustriert hat. In Hamptoncourt und im Wiener Hofmuseum, in Petersburg usw. finden sich ganze Folgen seiner fleißigen Arbeit. Die Gegenüberstellung des enthaltsamen Scipio und der die Sabinerinnen raubenden Römer findet sich bereits bei Aspertinis Cassonebildern in Madrid (s. Kat. Nr. 540 u. 541).

---

**613. Paris, Sammlung Chabrières-Arlés (früher Sammlung Secrétan, Katalog II, Nr. 183).** **Tafel CXXXIV**

Desco, zwölfeckig. Salomo und die Königin von Saba. Rückseite: nackter Putto. Durchmesser 0.63.

Paduanisch (?) um 1470. Berenson: Matteo di Giovanni.

Eine Bogenarchitektur mit zwei seitlichen Säulentabernakeln, in der Mitte des Hintergrundes der phantastische Zentralbau des jerusalemischen Tempels; Inschrift „Templum Salomonis". An der vorderen Rampe steht der König Salomo, der eben der Königin die Hand reicht. Diese ist mit ihren zehn Frauen von links herangetreten. Ebenso stehen rechts Männer aus dem Gefolge des Königs im Gespräch beieinander. Lebhafter schwarzroter Fliesenfußboden.

Les arts, März 1905, S. 11, mit Abb. „Schule Filippo Lippis um 1475". — Das Gegenstück, Salomos Urteil, befand sich früher ebenfalls in der Sammlung Secrétan (s. Kat. Nr. 614).

Die Architektur scheint mir weder nach Florenz noch nach Siena zu weisen, sondern in die paduaner Schule. Es wäre ja freilich sehr verlockend, die Notiz in Marco del Buonos Bottegenbuch: „A Giovanni d'Amerigo Benci dipingono un tondo da Parto con l'Historia di Salamone e della Reina di Sabba Flo 9. 1453" auf diesen Desco zu beziehen. Aber es scheint mir stilistisch nicht möglich.

Ein Tondo mit der gleichen Darstellung in der Sammlung Foulc-Paris.

Müntz, Monuments Piot. I, S. 221.

**614. Paris, Sammlung Secrétan, Katalog II, Nr. 182.**

Desco mit dem Urteil Salomos. Durchmesser 0.63.

Paduanisch, um 1470 (?).

Gegenstück zu dem Desco mit dem Besuch der Königin von Saba bei Salomo, der aus derselben Sammlung in die Sammlung Chabrières-Arlès gekommen ist (s. vorige Nummer).

Müntz, Monuments Piot I, S. 221.

**615. Paris, Sammlung Foulc, früher Florenz.** **Tafel CXXXIV**

Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Tondo. Durchmesser 0.64.

Paduanisch, um 1450 (?).

Hohe phantastische Bogen- und Kuppelarchitektur; offene Hallen mit Durchblicken, Balustraden, Kränzen und Schalen, Cherubim und allegorischen Statuen der Justitia und Temperantia. Einblick in den salomonischen Tempel, auf dessen Altar die goldene Vase steht. Die Königin im Gefolge von zehn Frauen, hinter Salomo die Gelehrten. Rechts der Palast Salomos. — Primitiver als Nr. 613; Anklänge an Fil. Lippi.

Abb. in Les arts, 1902, August.

## 616. Padua, Museo civico Nr. 324. Tafel CXXXVI

Die Argonautenfahrt nach Mysien. 0.72 × 0.42.

Bernardo Parentino (früher Ercole Roberti genannt).

Die mächtige, aus den Fichten des Pelion und den Eichen von Dodona erbaute Argo landet auf ihrer ersten Station in Mysien. Auf dem Vorderteil stehen Hercules und sein Liebling Hylas; der letztere schickt sich an, ans Land zu steigen, um Süßwasser zu suchen. Über die Brücke des Baches sprengen feindliche Reiter. Im Schiffe steht Jason, vor ihm vier der Gefährten (vielleicht Orpheus, Amphiaraon und die Dioskuren).

Parentino hat in Sa Giustina in Padua 1487—94 Fresken gemalt (darunter die Io-Sage und den Triumph Caesars); zu gleicher Zeit dürfte unser Bild gemalt sein.

A. Moschetti: Il museo civico di Padova 1903, S. 97.

## 617. Rom, Galleria Sterbini (Katalog von A. Venturi Nr. 38).

Aeneas an der lybischen Küste. 0.72 × 0.42.

Kopie nach Parentino.

Aeneas landet an der libyschen Küste. Links Venus auf dem Taubenwagen. Venus spricht ihrem Sohn Mut zu. Aeneas und Achates gehen am Ufer entlang nach Carthago.

Zum Thema vgl. Nr. 218—224.

## 618. Mailand, Museo Borrommeo. Tafel CXXXIV

„Amazonenschlacht". 0.70 × 0.32. Leinwand.

Parentino. „Ercole Roberti".

Gemeint ist schwerlich Bellerophons Sieg über die Amazonen in Lykien, im Kampf gegen den König Jobates (Ilias 6, 186); ebensowenig der Kampf des jungen Priamos gegen sie in Phrygien (Ilias 3, 189). Soll die Stadt oben links Athen darstellen, so könnte man an den Kampf der Amazonenfürstin Antiope (oder Hippolyte) gegen Theseus (Plutarch, Thes. 18 und Boccaccios Theseide) denken. Aber die Königin und die Amazonen fehlen. Vielmehr gehört das Bild wohl zu der Folge von Argonautenbildern, von der Padua die Landung in Mysien (Nr. 324, unsere Nr. 616) besitzt. Dann könnte der von Apollonios Rhodios in der Argonautica erzählte Kampf mit den Dolionen in Kyzikos gemeint sein, wobei der tote König Kyzikos von seiner jung vermählten Gattin Kleite beweint wird (die Gruppe rechts vorn).

**619. Florenz, Villa Doccia (Mr. H. W. Cannon) Nr. 23.**

Amazonenschlacht. 4 ft. 5 in. × 7 ft.

Bernardo Parentino.

Amazonen von Reitern bedrängt. Ein Centaur mit einer Amazone auf dem Rücken. Satyrn.

Vgl. J. P. Richter, Sammlung Villa Doccia, Florenz 1907, Nr. 23.

**620. 621. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1628 und 1628a, früher Florenz, Sammlung Panciatichi.** **Tafel CXXXV**

Einsatzbilder. Zwei Musikantenszenen. Leinwand. 0.51 × 0.33.

Bernardo Parentino.

1. Das Doppelspiel von Flöte und Mandoline als Begleitung des Gesanges. Tambourin, Triangel und Doppelflöte am Boden. Der Hund winselt bei den hohen Tönen. Links ein Wasserbecken, in dem ein Knabe sein Wasserfäßchen füllt; unten strömt das Wasser aus dem Steinkasten ab. Die Frau nur mit dem leichten Hemd bekleidet und mit einem Kopftuch auf den langen Flechten.

2. Ein Mann lehrt einen Knaben, auf der gebogenen Flöte spielen. Links ein tanzendes Kinderpaar, dem ein Flötist aufspielt, auf dessen Schoß ein Affe hüpft. Inschrift auf dem Sockel rechts:

SIA IMO.R
SACRVM
IM.M.M.OR
SARDINIA
I.FVERAE D.D.
.I. P.

A. Venturi l. c. VII, III, S. 284.

**622. Longleat (Warminster, Wilts), Marquess of Bath.**

Flucht der Cloelia.

Bernardo Parentino (Venturi, storia d. a. it. VII, III, S. 290).

**623. 624. London, Mr. Brinsley-Marlay.**

Zwei Truhenfronten mit Minos und Daedalus (Pasiphaë).

Bernardo Parentino (nach Berenson und Venturi l. c. VII, III, S. 290).

**625. Mailand, Baron Bagatti-Valsecchi.**

Triumphzug.

Bernardo Parentino (nach Berenson und Venturi l. c. VII, III, S. 290).

**626. 627. Wien, Fürst Liechtenstein, und Verona, Palazzo Ridolfi.**

Schlachtszenen.

Bernardo Parentino (nach Berenson).

**628. Wien, Sammlung Weinberger.** **Tafel CXXXIX**

Boccaccios Novelle der Alatiel (?). Leinwand, von Holz übertragen. 1.04×0.43.

Cristoforo Caselli da Parma. Bernardino Parentino zugeschrieben.

Das Bild ist veröffentlicht bei Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde IV, Dez. 1913, S. 91, und bei Suida, Österreich. Kunstschätze I, Tafel 14. Beide Verfasser können die Darstellung nicht erklären. Vermutlich ist hier Boccaccios 17. Novelle illustriert (der Sultan von Babylon gibt seine Tochter Alatiel dem König von Algarbien). Links der Sultan mit Begleiter, Alatiel und der Re del Garbo; rechts besteigt das junge Paar das Schiff, der Vater „l'accomandò a Dio" im Hafen von Alexandrien. Im Hintergrund der Schiffbruch bei Maiorca, Pericon da Visalgo zu Pferde am Ufer. (Vgl. Nr. 187 und 188.)

Cristoforo Caselli da Parma, genannt Temperelli, geb. um 1460, gest. 1521, ein Schüler Gentile und Giovanni Bellinis. Von diesem Künstler befindet sich eine mit unserm Bild übereinstimmende Predelle bei Kleinberger-Paris. Vgl. über ihn N. Pelicelli in Thiemes Künstler-Lexikon VI, 111 f.

**629. Paris, Musée des arts décoratifs Nr. 1300.** **Tafel CXXXVI**

Vorbereitung zu dem Martyrium Sebastians. Hochbild.

Bernardino Parentino (Loeser). Schule Gentile Bellinis?

Große Bogenhalle, dahinter Arkaden mit der Terrasse der Zuschauer und dem Durchblick auf eine tiefer gelegene Straße mit lebhaft besetzten Fassaden; im Hintergrund ein Turm mit Kuppel. Vorn rechts die Fesselung Sebastians. Links werden von den Sagittarii die Bogen und Pfeile geprüft. Ganz vorn ein Zwerg mit Kindern. Ein Reiter jagt vorbei.

---

**630—632. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 676.** **Tafel CXXXVII**

Geschnitzte und vergoldete Truhe mit zwei gemalten Tondi an der Front: Tuccia und das Sieb; Duilius und seine Frau; Wappen der Buri-Verona. Durchmesser der Tondi 0.30.

Bartolommeo Montagna.

I. Tuccia, das Sieb tragend. Valer. Max. VIII, 1, 5; Dion. Halicarn., Antiqu. rom. II, 69. Plinius, Historia natur. XXVIII, 12; Augustinus, de civitate dei X, 16. Vgl. das Bild von M. Balducci in Rouen. (Kat. Nr. 516.) Dort das Zitat aus Valer. Max.

II. C. Duilius, röm. Konsul 260 a. Chr., siegte in der Seeschlacht bei Mylae; er bekam dafür einen Triumph in Rom und das Vorrecht, stets bei der Heimkehr vom Gastmahl

von einem Fackelträger und Flötenbläser begleitet zu werden. Die hier dargestellte Szene erzählt Hieronymus in der Streitschrift wider Jovinian:

Hieronymus contra Jovinianum: Duilius qui primus Romae navali certamine triumphavit, Biliam virginem duxit in uxorem, tantae pudicitiae, ut illo quoque saeculo pro exemplo fuerit, quo impudicitia monstrum erat, non vitium. Is, jam senex et trementi corpore, in quodam iurgio audivit exprobrari sibi os foetidum, et tristis se domum contulit, quumque uxori questus esset, quare numquam se monuisset, ut huic vitio mederetur, „Fecissem", inquit illa, „nisi putassem, omnibus viris sic os olere."

Vgl. R. Köhler, Kunstchronik 1887, 11. Aug., und Frizzoni, Kunstchronik 1886, S. 590.

Inschrift: Dixissem tibi nisi putassem omnibus viris os olere.

Zwei drastische Keuschheitsbeweise römischer Frauen. Die Tuccialegende kommt häufiger vor, die Szene des Duilius und der Bilia dagegen sonst nur noch in Nr. 671. Die Erzählung findet sich aber auch in den Nugae philosophorum, Buch 3, einer, namentlich von den Geistlichen viel benutzten Anekdotensammlung; hier ist Duilius zu Daniel geworden. A. Wesselski, Mönchslatein, S. 208, macht auf Plutarch: Regum et Imperatorum Apophtegmata, Hierontis Nr. 3 aufmerksam, ferner auf Nicol. Pergamenus, Dialogus creaturum dial. 78, und die Mensa philosophica 3, 29, S. 121 (hier heißt der Gatte Hamelio); endlich Novelle inedite von Scerambi ed. d'Ancona 1886, 70. Die Travestie bei Fischart (Alsleben, Geschichtsklitterung 5, 105). — Vgl. Text S. 37.

Tancred Borenius, The painters of Vicenza, London 1909, S. 66.

## 633. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 671. Tafel CXXXVIII

Geschnitzte und vergoldete Truhe mit zwei bemalten Tondi. 2.04 × 0.70 Durchmesser der Tondi 0.23.

Bartol. Montagna.

Im Tondo der Mitte das geschnitzte Wappen, der Grund blaue Schnörkel im Stil der vincianischen Knoten. Im linken Tondo eine Reiterschlacht; rechts ein Widder-Opfer. — Solche Gegenstücke kommen am Constantinsbogen mehrfach vor.

## 634. 635. London, W. J. Farrar. Exhibition of Venetian Art, New Gallery 1894, Nr. 132 u. 134.

Zwei Tondi von einer Truhe mit der Geschichte der Vestalin Claudia. Je $11^1/_2$ in.

B. Montagna.

Claudia Quinta nimmt den heiligen Stein der magna mater aus Pessinus, den Attalus den Römern bewilligt hat, an der Tibermündung in Ostia entgegen und zieht das im seichten Wasser aufgehaltene Schiff mit leichtem Ruck von der Stelle.

Ovid, Fasten IV, 247 ff. Valerius Maximus (I, 8, 11) berichtet sogar von einem Standbild der Claudia in der Vorhalle des Tempels der magna mater. Später wird Claudia schlechthin die Patronin der Tiberschiffahrt mit dem Beinamen Navisalvia. Preller, Röm. Mythol., S. 449 f.

T. Borenius, The painters of Vicenza, S. 67 f.

### 636. Wien, Fürst Liechtenstein.

Vergoldete und bemalte Truhe mit zwei Tondi in der Art von Nr. 620 und 621. Richtung Bart. Montagnas.

In dem linken Tondo Atalante auf der Jagd, einen Hirsch erlegend; in dem rechten die Verlobung Atalantes mit Meilanion.

### 637. 638. Mainz, Museum Nr. 230 und 231. Tafel CXXXV

Zwei Tondi von einer Truhe: Triumph der Keuschheit. Atalante, Bogen und Pfeile von ihren Jagdgespielinnen annehmend. Durchmesser 0.27. Richtung Bart. Montagnas.

Die Tondi gehörten zu einer Truhe im Stil derjenigen des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand; s. Nr. 630 u. 633.

1. Atalante auf dem Thron sitzend, empfängt Lanze, Bogen und Pfeile von den heraneilenden Genossinnen; rechts das Einhorn. Vgl. Nr. 660.

2. Der Carro der Castitas, von wilden Einhörnern gezogen, zieht nach links vorbei. Die Göttin wird gekrönt; Amor sitzt gefesselt, mit verbundenen Augen und bestürzt auf seinem Bänkchen. Man hat ihm Bogen und Pfeile zerbrochen, ihn auch der Flügel beraubt. Gefesselte Frauen laufen, mühsam Schritt haltend, neben dem Wagen her.

Nach Arte 1908, S. 429 (Venturi) und Berenson sollen die Bilder der Schule Ercole Robertis angehören; Gronau hält sie für veronesisch.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 144.

### 639. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 119.

Geschnitzte und vergoldete Truhe in Wannenform; Löwenfüße und Akanthusblätter, erhöhter Deckel.

Oberitalien, 15. Jahrh. (Vicenza?).

Auf den Feldern der dreigeteilten Front sind Trofei und Putten. Aufschrift: Sed in domino sperandum est.

### 640. Mailand, Conte Fausto Bagatti-Valsecchi. Tafel CXXXVIII

Große Prachttruhe mit Intarsia und drei rechteckigen Frontbildern, die Szenen aus der Aeneis darstellen. Total 1.90 × 0.77. Jedes Bild 0.43 × 0.32. Richtung Bart. Montagnas.

1. Die Ermordung des Polites durch Pyrrhus; im Hintergrund Priamos und Hekuba. Säulen und Tore. Aeneis II, 452ff., 525ff.
2. Aeneas Flucht mit Anchises, Kreusa und Ascanius. Aeneis II, 720ff.
3. Aeneas mit Evander und Pallas. Pallas kniet vor Aeneas, der König Evander steht neben diesem. Aeneis VIII, 102ff. Diese letztere Deutung unsicher.

Im Mittelpunkt steht der „pius Aeneas", der den greisen Vater auf den Schultern forträgt; dazu die Voraussetzung: Troias Untergang, und die Belohnung: der Empfang in Latium.

## 641. Florenz, Stefano Bardini.

Dreiteilige Truhe mit Apolloszenen. Jedes Bild 0.45 × 0.21. Sehr beschädigt.
In der Art Bart. Montagnas.

1. Ein Mann pflückt Äpfel und betet zu Zeus; er speist am Tisch, im Fluß badet eine nackte Frau.
2. Werbung um eine Frau; zwei Ritter (Myrrha?).
3. Apollo schießt den Drachen Python; er verfolgt Daphne.

## 642. Highnam, Sammlung Hubert Parry. Tafel CXXXIX

Trionfo della Castità.
Oberitalienisch, um 1460; sehr übermalt.

Ein Blütenhain mit dichtem Gebüsch und sechs Bäumen. Der große Wagen der Göttin ist zierlich geschmückt; die Räder sind von keinem Tuch verhangen. Vier Einhörner (sonst stets nur zwei!) ziehen den Carro. Die Castitas sitzt auf einem Thron; vor ihr kniet auf dem Kissen der winzige gefesselte Amor, die Binde vor den Augen, die Pfeile noch im Arm, aber ohne den Bogen. Keine Fahne mit dem Hermelin wird vorangetragen; dafür aber finden sich Reiter und Jünglinge in dem Zug, wo sonst nur Jungfrauen erscheinen. Zahllose Putten in den Bäumen, auf dem Weg und oben auf dem Wagen der Castitas. Zwei große Wappenschilder in den Bäumen mit gotischer Umschrift. Gemusterter Goldgrund. Rechts sucht ein schmucker Kavalier ein barfüßiges Fräulein vom Keuschheitswagen noch zurückzuhalten — vergebens. Im ganzen 17 Personen. Wer ist das Mädchen mit der Kugel vorn am Wagen?

In der Literatur nicht erwähnt.

## 643. Münster, Provinzialmuseum, aus dem Depot der Kgl. Museen Berlin, früher Düsseldorf, Gallerie Nr. 109.

Tondo mit dem Triumph der Keuschheit. Durchmesser 0.63.
Oberitalien (?), um 1480.

Die auf dem Wagen stehende geflügelte Castitas kämmt das ansteigende Einhorn. Zwei Schimmel ziehen den Wagen. Gefolge von 16 Personen.

Müntz-Essling, Petrarca, S. 145.
Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, S. 44.

## IX. Die Schule von Verona.

**644. Paris, Musée André Nr. 1046; früher Sammlung Gavet 1897, Nr. 736 und Sammlung Harro 1911, Nr. 81.** **Tafel CXXXVIII**

Truhenfront mit der Lucreziageschichte. 1.05 × 0.32.

Verona, um 1430. „École florentine, milieu du XV^e siècle."

Links das Schlafgemach der Lucrezia mit schön geschnitztem Bett und Vorhängen. Tarquinius dringt auf die nackte Frau ein und zieht die Decke weg. Vor dem Bett kauert der bestochene Sklave. In der Vorhalle desselben Landhauses diktiert Lucrezia dem Schreiber ihre Schande: *ἄμεινον ἀποθνήσκειν ἢ αἰσχρῶς ζῆν*. Unterdessen reitet der Frevler mit seinen Freunden nach Rom zurück. Rechts ersticht sich Lucrezia vor Brutus, Collatinus, Spurius und Valerius.

Siehe die Notiz zu Nr. 645.

**645. Oxford, University Gallery, Taylor Institution.**

Die Geschichte der Lucrezia. 1.20 × 0.35.

Verona, um 1430. „Tuscan School XV century."

Die Erzählung ist durch Architekturkulissen in mehrere Abschnitte zerlegt; Hauptszenen wie der Überfall der Lucrezia durch Sextus Tarquinius und der Selbstmord sind breiter als die anderen dargestellt.

Fast identisch mit Nr. 644.

Bei den Nr. 644 und 645 herrscht ein gotischer Stil, der an die Traditionen der Altichieroschule erinnert. Namentlich die Darstellung der Innenräume ist viel geschlossener als in Toscana. Die Jacobusfresken in der Cappella Felice im paduaner Santo geben schon ähnliche Raumbilder. Sonst sind natürlich unsere Bilder viel entwickelter.

**646. Paris, Musée André Nr. 1002.**

Truhenfront, in vergoldeter Carta pesta, Flachrelief.

Oberitalienisch, 1. Hälfte des 15. Jahrh.

Rechts und links die Wappen unter Bogenfeldern, in der Mitte ein Hochzeitszug (vielleicht die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba).

### 647. Wien, Fürst Liechtenstein.

Gotische Truhe mit vergoldetem Stuckdekor; an der Front drei Bilder in Sechspässen. 1.35 × 0.61. Gewölbter Deckel.

Veronesisch, um 1450.

In der Mitte das gemalte Wappen. Links eine Gerichtshalle, der Gerichtsherr sitzt links. Eine von rechts herangetretene, von vier Dienerinnen begleitete Frau bricht in den Armen ihrer Frauen beim Anhören des Urteils zusammen. Am First der Halle Masken mit Kränzen. Rechts fliehen drei Frauen in das Freie, eine geflügelte Schlange verfolgt sie. — An den Seiten Imperatorenköpfe.

Vielleicht handelt es sich um eine der vielen Schlangenerzählungen in den Gesta Romanorum (man vgl. in der Editio Graesse 1905, I, S. 171, 176, 190; II, 1).

Gegenstück zu Nr. 648.

### 648. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel CXL

Gotische Truhe mit vergoldetem Stuckdekor; an der Front drei Bilder in Sechspässen. 1.35 × 0.61. Gewölbter Deckel.

Veronesisch, um 1450.

In der Mitte das gemalte Wappen; rechts wird Paris der Apfel der Eris von den drei nackten Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite überbracht; links überreicht er ihn Aphrodite. Seitlich Imperatorenköpfe, von Kränzen gerahmt.

Das Gegenstück zu Nr. 647 bei Fürst Liechtenstein.

### 649—652. Orléans, Musée Nr. 469. Tafel CXL

Vier Szenen aus der Geschichte der Dido (?). Die Rahmung modern.

Veronesisch oder mailändisch, um 1450.

1. Jarbas und seine Begleiter vor den Toren Carthagos.
2. Dido empfängt Jarbas, der um ihre Hand anhält.
3. Dido und die Stierhaut.
4. Dido empfängt die Landbestätigung.

Die Deutung ist unsicher. Handelt es sich überhaupt um Aeneis I, 338ff.?

Müntz zitiert in den Monuments Piot I, 221 diese Bilder als Didogeschichten.

### 653. 654. Venedig, Antiquar Salvadori und Wien, Fürst Liechtenstein.

Truhen mit vergoldetem Stuckdekor, dreigeteilt. Wappen der veroneser Familie Pellegrini an der ersten Truhe.

Verona, um 1480.

Von den drei Feldern der Front der ersten Truhe ist die Mitte quadratisch und zeigt im ausgesparten Rund das Wappen der Pellegrini. Die Seitenfelder sind rechteckig, mit breiten Rahmen für die verloren gegangenen Bilder.

Das zweite ähnliche Stück ist bei Fürst Liechtenstein in Wien. In den Tondi dieser Truhe ist links Diana und Actaeon dargestellt; rechts eine Verlobungsszene. Vgl. Wien, Museum für Kunst und Industrie, Ausstellung mittelalterlichen Hausrats, Katalog Wien, Gerold 1893, Nr. 25 und J. v. Falke: Mittelalterliches Holzmobiliar, Wien, Schroth 1894, Tafel 29, I.

### 655. Berlin, Sammlung Holzmann. Tafel CXLV

Geschnitzte vergoldete Truhe mit Pilastern und Rosetten. 1.91 × 0.66.

Verona, um 1480.

Vier Pilaster mit Kandelaberornament teilen die Front. In der Mitte die Helmzier mit dem Wappen auf blauem Grund. In den Feldern rechts und links Rankendekor mit Rosetten vergoldet. Der Grund rot mit goldenen über Eck gestellten Quadraten. — Auf den Seitenfeldern goldblauer Rankendekor.

### 656. Venedig, Antiquar Salvadori. Tafel CXLV

Truhe mit Schnitzerei und Malerei.

Verona, um 1470.

Vier stehende geflügelte Engel mit Geige, Flöte und Mandoline teilen die Front in drei quadratische Felder. In der Mitte die große Helmzier mit dem Wappen; rechts und links große umschnürte Kränze, darin gemalte Imperatorenköpfe.

### 657. Venedig, Museo Correr.

Dreiteiliger Cassone mit dem Wappen der Savoriani-Venedig.

Veronesisch, um 1460. („Pisanello").

### 658. Paris, Musée André Nr. 1054. Tafel CXLI

Truhe mit Schnitzerei und Malerei an der Front. Wappen der Moncelice. Der Wettlauf der Atalante.

Veronesisch, um 1460.

Die Truhe ist durch plastische, geschnitzte Kandelaber, Vasen und Ranken in drei Felder geteilt. In der Mitte der geschnitzte Greif mit dem Wappen der Moncelice; links die Enthauptung eines Freiers, der Atalante nicht besiegt hat, rechts der Sieg Meilanions über Atalante an dem mit den Schädeln der früheren Freier geschmückten Tor der Stadt Schoinus. Oben auf dem Berg Venus, Meilanion die Äpfel gebend. Ovid, Ars am. 2, 185ff.

Vgl. das Bild Francesco Cossas in Berlin, 113a (Kat. Nr. 572) und die Bilder Giolfinos in Cambridge, Fitzwilliam-Museum. Den Typus unserer Truhe wiederholt eine Truhe im Museum von Verona mit dem Wappen der Grafen Sanbonifazio.

**659. Wien, Sammlung A. Figdor.** **Tafel CXLII**

Teilstück einer Truhe mit der Atalante-Geschichte. 0.32 × 0.30.

Verona, um 1460.

Atalante auf der Jagd, den Eber schießend, den Meleager dann (rechts) erlegt. Hinter die Felsen haben sich die weniger kühnen Jäger und Mädchen versteckt. Lautes Hundegebell.

**660. Wien, Sammlung Weinberger.** **Tafel CXLII**

Tondo von einer Truhe. Szene aus der Atalantesage. 0.26 Durchmesser.

Schule von Verona, um 1480.

Dargestellt ist die Schlußszene der Atalantesage. Die sieben Gefährtinnen Atalantes sind von ihrer Anführerin verlassen, die dem Meilanion im Wettlauf als Besiegte verfallen ist. Sie ziehen nun ohne Fürstin mit ihren Speeren daher; aber Amor reitet neben ihnen auf dem gezähmten Eber. — Vielleicht handelt es sich um die Spitze des Hochzeitszuges Atalantes und Meilanions; der von dem Pagen rechts vorangetragene Speer wäre dann die außer Dienst gestellte Waffe der Braut. Der Hintergrund bergig, mit Stadtzinnen, Türmen, Brücken und Vorburgen. — Vgl. Nr. 637.

**661. 662. Prag, Rudolphinum.** **Tafel CXLIII**

Zwei Truhenbilder mit der Atalantesage.

Domenico Morone.

1. Die Eberjagd. Atalante, die Tochter des Jasos und der Klymene, bringt dem kalydonischen Eber die erste Wunde bei; darum schenkt ihr Meleager Kopf und Haut des erlegten Tieres. Rechts die schießende Arcadierin mit vier Gefährtinnen, die Bogen und Speere handhaben. Links der in Meleagers Speer hineinrennende Eber, der von den Jagdgefährten mit Beilen und Knütteln erschlagen wird. — Weite Berglandschaft.

2. Meilanion, der Atalante im Wettlauf besiegt hat, gewinnt ihre Hand. Zum letzten Mal hält sie den mächtigen Speer. Betroffen und unfroh ihre Gefährtinnen; stolz Meilanions Freunde. Auf dem Altar Amors legt Atalante die Waffen nieder. Ganz links weihen Atalante und Meilanion ihren Sohn Parthenopaios den Parzen. Im Hintergrund eine vieltürmige Stadt (Theben?).

Die beiden Szenen schildern die mutige Mädchenjugend und den Abschied von der schönen Wildheit am Tage der Hochzeit; neue andere Freuden bieten sich an, die hesperischen Äpfel haben Atalantes herben Sinn gemildert. Der Wehmut solchen Abschieds ist nicht verschwiegen.

**663. 664. London, National Gallery Nr. 1211 und 1212.** **Tafel CXLIV**

Zwei Seitenbilder oder Einsatzbilder. Zwei Turnierszenen. Je 1 ft. $5\frac{1}{2}$ × 1 ft.

Domenico Morone, um 1490.

Beide Bilder sind reich umrahmt von Fruchthörnern, Kränzen, Bändern und Vasen. Auf dem ersten Bild ist ein Krieger eben vom Pferde gestürzt; der Sieger wechselt die

gebrochene Lanze; Trompetenstoß. Oben sitzt in einer Nische unter dem Baldachin vor dem Teppich der junge Fürst, von seinem Hofstaat umgeben. Rechts und links die Damen des Hofes auf Bänken unter den Wappenschildern. Beim zweiten Bild steht beim Fürsten die Fürstin; es beginnt der Tanz, auf der Estrade drehen sich die Paare. Der letzte Kämpe reitet mit gezogenem Schwert nach links fort; der Reiter vorn vor der Barriere gibt dem Pagen seinen Helm. — Die Fahne über dem Fürst des ersten Bildes zeigt den Adler.

Nach alter Tradition soll es sich um die Spiele bei der Hochzeit des Gianfrancesco Gonzaga und der Isabella d' Este handeln, 1490. Das Turnier des Gonzaga mit Rinaldo Buonaccolsi (früher bei Signor Fochesatti in Mantua, jetzt in der Brera in Mailand) ist von Domenico 1494 gemalt worden. — Venturi l. c. VII, I, 269.

## 665. 666. London, National Gallery 1135 und 1136. Tafel CXLIV

Zwei Einsatzbilder: Die Gerechtigkeit Traians. 1 ft. $1^1/_2$ in. im Quadrat.

Veronesisch, um 1470.

I. Großer Palast mit ruhiger Architektur im Hintergrund. Aus dem Tor reitet Kaiser Traian mit Soldaten zum Feldzug hinaus; da stürzt die Frau ihm entgegen, deren Sohn von des Kaisers Sohn überritten und getötet ist, und bittet den Kaiser, Recht zu sprechen, ehe er weggehe. Dies geschieht auf dem zweiten Bild.

II. Der Kaiser spricht Recht im Hof des gleichen Palastes; der Soldat hält das Pferd des Kaisers. Es stellt sich heraus, daß der eigene Sohn des Kaisers der Täter ist. Dieser steht nun vor den Marmorstufen. Zwölf Personen außer dem Kaiser.

Über die Legende vgl. die Notiz bei Nr. 576/577.

## 667. Wien, Sammlung Emil Weinberger. Tafel CXLV

Teil einer Truhenfront mit der Darstellung eines Teiles der Traianlegende. 0.52 × 0.42.

Veronesisch, in der Art Domenico Morones.

Die Truhenfront war, ähnlich wie die der Sammlung André in Paris (Nr. 658), durch geflügelte Adler in drei Felder zerlegt. Hier das erste der Reihe: der Sohn des Kaisers überreitet das Söhnchen der Witwe. Dies spielt sich auf einer Straße ab, die tief in den Hintergrund hineinführt; seitlich Quattrocentopaläste mit farbigen Profilen. Das nächste Bild stellte vermutlich den Bittgang der Witwe, das dritte den Urteilsspruch des Kaisers Traian dar. — Über die Legende und Dantes Belebung dieses Stoffes vgl. das bei Mantegnas Truhen in Klagenfurt (Nr. 576/577) Gesagte. Ein zweites zugehöriges Bild befand sich 1911 bei Jul. Boehler in München.

## 668. Verona, Museo civico Nr. 357. Tafel CXLII

Tondo, Cassonefüllung. Durchmesser 0.25.

Veronesisch, in der Art Domen. Morones.

Schlacht zwischen vier Reitern und Fußsoldaten, am Walde; im Hintergrund ein Kastell. Ganz links ein Knabe. Vielleicht handelt es sich um Aeneas und Turnus.

Vgl. hierzu die Truhe im Palazzo Poldi-Pezzoli in Mailand (Nr. 633), wo ähnliche Kämpfe dargestellt sind. Das Gegenbild (rechts) wird vermutlich die Versöhnung (hier etwa die Hochzeit mit Lavinia) dargestellt haben. In der Mitte der Truhe ist ein geschnitztes Wappen mit Helmzier, entsprechend dem Mailänder Cassone, anzunehmen.

### 669. Verona, Museo civico Nr. 1135. Tafel CXLV

Teil einer Cassonefront. Die Argo landet in Mysien. Einrahmung durch große Füllhörner in Stucco. 0.50 × 0.62.

Veronesisch, um 1480.

Die Argo fährt eben in den Hafen an der Küste von Mysien ein, wo Hylas, Hercules' Liebling, Süßwasser suchen will. Vor den gegen die Mysier die Waffen erhebenden Helden (Jason, Amphiaron, Theseus, Castor und Polydeukes, Meleager, Herakles) steht Orpheus, geigend. Segel werden gerafft, das Banner S. Marco wird am Schiffshinterteil hochgezogen. Weiter Blick über den Hafen, die Küste, die Kastelle und Brücken.

### 670. Verona, Museo civico Nr. 389.

Truhenbild: Mucius Scaevolas Feuerprobe. 0.75 × 0.17.

Veronesisch, um 1480.

Links der Etruskerkönig Porsenna mit dem Schreiber vor dem Zelt; rechts davon am Kohlenbecken Mucius und ein Etrusker; zu den Seiten andere Krieger. Rechts der von Mucius' Handlung und Warnung überwältigte Porsenna zu Pferde auf dem Zug nach Rom, um Frieden zu schließen.

### 671. Mailand, Conte Bagatti-Valsecchi. Tafel CXLI

Zweigeteilter Cassone, geschnitzt, mit drei Amphoren und Blattranken, dazwischen zwei Bilder mit der Duiliussage und dem Auszug eines Fürsten. 1.50 × 0.55 (die ganze Truhe).

Veronesisch, um 1480.

I. Links. Die vergoldete Jupiterstatue auf dem Kapitol. Soldaten mit Schilden und Speeren. Rechts neben der Statue der Feldherr Duilius, an sein Weib Bilia die bekannte Frage stellend (siehe Nr. 630).

II. Rechts. Der Zug eines Fürsten mit dem Pallium. In langem Zug ziehen die Soldaten voran; es folgen zwei Hofleute, dann der das Pallium oder die Fahne tragende Fürst, hinter dem zwei Stiere (huldigend ?) knieen. Den Schluß der Zuges macht das Pagencorps. Schwarzweiße Stadtmauer; durch sie blickt man auf den sich schlängelnden Weg.

### 672. Paris, Sammlung Cernuschi, Vente 1900, Nr. 156.

Dreiteilige Truhenfront. 1.87 × 0.60.

Verona, um 1460?

In der Mitte das Wappen, links der Zug des Bräutigams zur Braut; rechts der Empfang der Braut im neuen Haus.

Abb. im Katalog Cernuschi 1900, Nr. 156.

673. **Paris, Sammlung Cernuschi, Vente 1900, Nr. 155.**

Vierteiliger Cassone mit Stuckdekor und Malerei. 1.84 × 0.65.

Verona (?), um 1460.

1. Ein junger Reiter nimmt Abschied von den Eltern und der Familie.
2. Vor demselben Reiter knieen zwei Frauen mit zwei Söhnchen.
3. Der Ritter geht mit beiden Frauen und beiden Kindern ins Haus.
4. Der Ritter feiert mit beiden Frauen ein Fest. Musikanten spielen auf. Schlechte Abbildung bei Müntz, L'arte italiana nel Quattrocento, Milano 1894, S. 685.

674. **Highnam, Hubert Parry.**

Grisaille: Begegnung von Salomo und der Königin von Saba. 42 × 12½ in.

Francesco Bonsignori da Verona (1455 bis nach 1519).

Links Salomo mit einem Gefolge von neun Jünglingen, dahinter zwei pifferari. Rechts kommt die Königin heran, zwei Frauen und sechs Orientalen in ihrem Gefolge. Kein Carro, keine Pferde.

Vgl. Early Venetian Pictures, Burlington Club 1912, Nr. 20, pl. 18.

675. **Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 577.** **Tafel CXLVI**

Simson in Delilas Schoß. 1.20 × 0.76.

Michele da Verona, † 1525. „Vittore Carpaccio".

Die Szene spielt auf dem Balkon eines veroneser Landhauses, mit weiter Fernsicht über das Etschtal. Auf der teppichbelegten Bank ist der „Cavalier" Simson friedlich in Delilas Schoß eingeschlafen; ein junger Cicisbeo schleicht unter Delilas Mantel hervor und schneidet Simson die Locken ab, um sie säuberlich in die offene Schachtel zu legen. Ein dabei liegendes Rasiermesser deutet an, daß es sich im Grunde um einen viel blutigeren Eingriff handelt. — Der Cartellino „Carpaccio" ist gefälscht.

676. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1175.** **Tafel CXLVIII**

Cornicebild: Jason verlobt sich mit Medea (?). 1.08 × 0.96.

Michele da Verona (Berenson). Berliner Katalog: „Schule von Ferrara (?) um 1460—1470."

Das Bild ist bisher lediglich „eine Verlobung" genannt worden. Um eine fürstliche oder bürgerliche Verlobung des Quattrocento kann es sich aber nicht handeln, da alle Wappen und Devisen fehlen. Auch gehört das Bild zweifellos in einen Cyclus; ein Bild mit der

Ankunft (Landung?) des Bräutigams wird vorausgegangen sein. Man kann nun entweder an eine Novelle, etwa Boccaccios Griseldisnovelle, denken, oder, was mir wahrscheinlicher scheint, an eine Mythologie. Das weiße Tier auf der Wiese ist sicher kein Pferd. Die Verlobung zwischen Jason und Medea, die wir vermuten, weist auf einen Widder hin, dessen Vlies erbeutet werden soll. Das Tier ist ungezäumt, muß also jedenfalls als Fabeltier gedacht sein. Ist die Deutung richtig, so wäre ein Bild mit der Landung der Argo vorausgehend zu denken, dann schloß sich die Fortsetzung der Sage an.

**677. London, National Gallery Nr. 1214.** **Tafel CXLIII**

Cornicebild: Coriolan und die Frauen Volumnia und Veturia. Leinwand. 3 ft. × 3 ft. 11 in.

Michele da Verona.

Große Tiberlandschaft; rechts hohe Berge mit den Kastellen der Volsker. Von dort kommt Coriolanus mit drei Reitern, als aus Roms Mauern ein Zug römischer Matronen, an der Spitze Coriolans Weib Volumnia und seine Mutter Veturia, ihm entgegenkommt und um Frieden bittet. Die Szene spielt an dem „Cluilischen Graben". Livius 2, 39f. Plutarch, Coriolan 30—36.

Genga malte die gleiche Szene für den Pal. Petrucci in Siena (heute bei Mond-London, Nr. 49).

**678. 679. Berlin, Sammlung Lippmann, Versteigerung Kat. Nr. 18 und 19.** **Tafel CXLVII**

Versöhnung der Sabiner und Römer. Zwei Tafeln, je 1.06 × 0.74.

Michele da Verona.

Auf der rechten Seite die Scharen des Romulus mit der SPQR-Standarte. Phantastische Berghügel; dazwischen die Zelte. Links die Väter und Brüder der Sabinerinnen, die von ihren inzwischen Mütter gewordenen Töchtern und Schwestern bestürmt werden, vom Kampf abzulassen.

**680. Venedig, Museo Correo Nr. 30.** **Tafel CXLVII**

Cornicebild: Schlachtenbild.

Michele da Verona. (?)

Sehr phantastischer Schauplatz. Links ein Palazzo im Stil der Loggia Fra Giocondos in Verona; dann ein Centralbau im Tabernakelstil Carpaccios. Eine zwischen Holzstangen sich hochwindende Wendeltreppe steht frei; oben die Glocken und Feuerzeichen. Am Berge die vielgetürmte, weit sich dehnende Stadt. Vorn tobt der Reiterkampf. Die Fahnen ohne Impresen. — Vom oberen Rand des Bildes hängen Schnüre mit Trofei und Wappen in das Bild herab.

**681. Krakau, Museum Czartoryski.** **Tafel CXLVI**

Porzias Heroismus. Cornice-Bild. 1.48 × 1.18.

Michele da Verona.

Porzia, die Tochter des Cato Uticensis, seit 45 Gattin des M. Brutus, Witwe des M. Bitulus, soll ihrem Mann, als er ihr von der Verschwörung keine Mitteilung machen wollte, eine Probe ihrer Standhaftigkeit gegeben haben, indem sie sich ein Messer in die Hüfte oder, wie hier abgebildet, in den Fuß stieß. Leidenschaftlich faßt sie den Arm des Brutus. Zwei Frauen und ein Mann eilen erschreckt von links heran. Vgl. Plutarch Brutus 53 und Cato min. 73.

Vgl. Prof. Antoniewich-Lemberg im Bulletin international de l'académie des sciences de Cracovie, März 1898, S. 83, der auf Boccaccios Biographie in „de praeclaris mulieribus" hinweist. Die Holzschnittausgabe dieses Buches, Ulm 1473, hat auch bereits einen Holzschnitt der Porzia; ebenso Fra Filippo Foresti: de plurimis claris scelestisque (sic!) mulieribus, Ferrara 1497 (Lor. de Rubeis).

Vgl. auch Ard. Colasanti, Emporium 1904, S. 200ff.

**682. Paris, Musée des arts décoratifs.**

Seitenteil einer Truhe mit der Porziadarstellung. 0.48 × 0.36.

Michele da Verona.

Porzia, die Gemahlin des Brutus, stürzt, nachdem sie brennende Kohlen verschluckt hat, sterbend hin.

Wie vertraut der Renaissance die Geschichte der Porzia war, sieht man z. B. aus der Lebensbeschreibung der Alessandra de' Bardi bei Vespasiano da Bisticci (in der deutschen Ausgabe von Schubring bei Diederichs-Jena, 1914, S. 365), wo Alessandra belobt wird, daß sie bei der Nachricht von der Ermordung ihres Gatten in Gubbio sich nicht das Leben genommen habe wie Porzia.

**683. 684. London, Charles Butler.**

Geschichte der Iphigenie, zwei Tafeln.

Michele da Verona (nach Berenson).

**685. Paris, Musée André Nr. 741.**

Cornicebild: Horatius Cocles, den Pons Sublicius verteidigend. 1.71 × 1.17.

Richtung des Michele da Verona (Katalog: École de Carpaccio).

**686. Mailand, Castello Sforzesco, Sala dei mobili Nr. 9.**

Dreigeteilter Cassone, in der Mitte das geschnitzte Wappen. 1.90 × 0.49.

Veronesisch, um 1480.

Auf den Feldern rechts und links ist die Geschichte der Camilla dargestellt:

a) Camillus wirft auf der Flucht, Dianas Hilfe anflehend, sein kleines Töchterchen Camilla in den Fluß Amasenus, aus dem es von der Göttin errettet wird. Aen. XI, 539ff.

b) Camillas Tod. Aeneis XI, 648—827.

Über die Sage vgl. das bei Matteo di Giovannis Bildern (Nr. 471—473) Gesagte.

**687. London, National Gallery Nr. 1336, früher bei Ed. Habich, Cassel.** **Tafel CXLIX**

Tod der Dido. 1 ft. $4\frac{1}{2} \times 4$ ft.

Liberale da Verona. 1451—1535.

Byrsa, die Burg von Carthago im Hintergrund; unfertige Paläste links. Bogenhallen. In der Mitte der Scheiterhaufen, der mit Aeneas' Rüstung und Hochzeitsgeschenken besetzt ist (Aen. IV, 504ff.). Als Aeneas abgefahren und die Flotte nicht mehr sichtbar ist, besteigt die verzweifelte Dido den Scheiterhaufen, dessen Flammen schon züngeln, und erdolcht sich. Aen. IV, 663ff. Zuschauer unten in den Hallen, auf allen Balkonen, an allen Fenstern. Rechts Jagdszene.

**688. Amsterdam, Sammlung Lanz.** **Tafel CLXII**

Cornicebild: Die verlassene Ariadne. $1.28 \times 1.18$.

Buonsignori? (Berenson: Caroto).

Ariadne steht am Ufer und ringt verzweifelt die Hände. Denn auf dem (hinteren) Schiff ist Theseus davongefahren; sie ahnt noch nicht, daß auf dem vorderen Schiffe ein Gott als Freier kommt. — Oder handelt es sich um Dido, die Aeneas' Schiff nachblickt?

**689. Venedig, M. Guggenheim, Vendita 1913.** **Tafel CL**

Deukalion und Pyrrha. $1.54 \times 1.02$.

Niccolò Giolfino. 1476—1555.

Der Sohn des Prometheus und der Klymene ist mit seiner Gattin Pyrrha, der Tochter des Epimetheus, als einziger aus der großen Flut errettet. Am Parnaß in Delphi werfen die Beiden auf Befehl der Themis Steine hinter sich, aus denen das neue Geschlecht hervorgehen soll. Rechts entstehen Knaben, darunter Hellen, der Stammvater der Hellenen, links Mädchen, darunter die Nymphe Orseis, die Mutter des Aiolos. Ovid, Met. I, 260ff. Apollod. 1, 7, 2.

Die hier angedeutete Stadt soll Delphi, der Fluß wohl der kastalische Quell sein.

**690. Verona, Museo civico Nr. 189, früher Verona, Conte Giusti.** **Tafel CXLIX**

Achill in Lykomedien. $1.42 \times 0.80$.

Niccolò Giolfino.

Hohe Säulenhalle mit Durchblick auf Berge und Wasser. Links die sieben Töchter des Königs Lykomedes, eifrig an die Geschenke stürzend, die die Pagen des Odysseus ihnen bringen: Blumen und Bänder, Kaninchen und Tanztrommeln. Da faßt der als Mädchen verkleidete Achill den Schild und wirft den Weiberrock ab; die Trompete wird geblasen. Vergebens sucht der König Lykomedes zu leugnen. Vgl. Apollodor 3, 13, 8. Hygin, fab. 96. Gesta Romanorum Cap. 156.

691. 692. **Altenburg, Museum Nr. 190 und 191.** **Tafel CXLVIII**

Zwei Tafeln mit Bildern aus der römischen Geschichte.

Niccolò Giolfino. Katalog: Oberdeutsch.

1. Der alte Senator Papirius wird von den Galliern verspottet. Livius V, 42.
2. Einnahme Clusiums durch Qu. Fabius. Livius V, 36.

Dasselbe Thema ist auf den Bildern des Anghiarimeisters in Turin und Oxford behandelt (Nr. 107 und 108).

Die Tafeln wurden früher Cosimo Roselli zugeschrieben; der Altenburger Katalog von 1898 nennt sie „oberdeutsch um 1530"; Mackowsky hat schon in dem Werk über die Renaissanceausstellung, Berlin 1898, den richtigen Namen des Malers genannt (vgl. das Werk darüber, 1898, p. 47), aber die Szenen nicht erklären können.

693. 694. **Cambridge, Fitzwilliam Museum Nr. 208 und 210.**

Zwei Szenen aus der Atalantesage. Je 11 × 9 in.

Niccolò Giolfino.

Die Komposition ähnlich wie auf der Truhe des Musée André-Paris (s. Nr. 658). Rechts der Wettlauf Atalantes mit Meilanion; links überreicht Atalante dem Sieger die goldenen Äpfel.

Katalog des Fitzwilliam Museums. Cambridge, von F. R. Earp. 1902.

695. **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 284.** **Tafel CLII**

Lucrezia, sich tötend. 0.98 × 0.77. Cornice-Bild.

Niccolò Giolfino.

Lucrezia bricht, nach dem Dolchstoß, sterbend zusammen; drohend hält sie den großen Dolch erhoben in der Rechten. Kein Zuschauer.

Das Bild geht auf Bramantinos Bild aus der Casa Sola-Brusca in Mailand, heute bei J. G. Johnson in Philadelphia, zurück.

696. **Philadelphia, Sammlung J. G. Johnson.**

Teile einer Truhenfront. Triumph des Bacchus und Bacchus schlafend. Je 12½ × 9 in.

Niccolò Giolfino.

1. Bacchus reitet nackt auf dem Esel, vier Satyrn bei ihm. Von rechts kommen drei Mädchen heran, Männer eilen aus der Ferne herbei. Eine Stadt (Theben?) im Hintergrund.
2. Dieselben Mädchen scherzen mit den Satyrn; Bacchus liegt eingeschlafen am Boden. Der Esel brüllt.

## 697. Verona, Museo civico Nr. 838.

Trionfo della Castità e dell' Amore. 1.96 × 0.59.

Niccolò Giolfino (nach dem Katalog G. Treccas „Liberale da Verona").

Beim Liebeskarren Pyramus und Thisbe, Aristoteles und Campaspe, Caesar; bei den keuschen Frauen Lucrezia und Penelope.

Vgl. den Katalog des Museo civico Verona von G. Trecca 1912, S. 20, und G. B. Cervellini in Madonna Verona Heft 7.

## 698—700. Berlin, Sammlung E. Schweitzer. Tafel CLI—CLII

Drei Einsatzbilder mit Szenen aus dem Leben Cato des Jüngeren. 0.32 × 0.19.

Niccolò Giolfino.

1. In Catos Palast in Utica hat eben der Herr des Hauses Selbstmord begangen und sich den Degen in den Leib gestoßen. Sein Sohn und die Freunde Demetrius und Apollonides, Kleanthes der Arzt und Butas stürzen herbei.
2. Cato bricht, in der Mitte der Halle stehend, zusammen. Der Arzt, Butas und sein Gehilfe suchen vergebens ihm zu helfen (eigentlich suchen sie die Eingeweide im Fall aufzuhalten). Dieselben Freunde und Sklaven, darunter wohl auch der, welchem Cato eine Ohrfeige gegeben hatte, stehen dabei.
3. Der auf sein Bett gesunkene Cato gibt, nachdem er sich selbst die Eingeweide zerrissen, den Geist auf. Rechts die Klage der Bürger Uticas um den Tod des erst 48 Jahre alten „echten Römers". Er starb 46 a. Chr., unmittelbar vor Caesars Ankunft in Utica.

Quelle Plutarch, Cato minor 69—71. Die einzige mir bekannt gewordene Darstellung des Selbstmordes Catos. Der verstorbene Besitzer deutete die Bilder als Szenen der Marcellus-Sage. Herrn Prof. Lommatzsch in Greifswald verdanke ich die richtige Erklärung.

## 701. 702. London, Sammlung Benson.

Zwei Szenen aus der Dariussage.

Niccolò Giolfino.

1. Krönung des Darius Hystaspes.
2. Tod des falschen Smerdis. — Die Deutung ist unsicher.

## 703. 704. Florenz, Sammlung Berenson.

Zwei Szenen der Phaetonsage. (?)

Niccolò Giolfino.

## 705. Paris, Sammlung Chalandon.

Theseus und die Amazonen.

Niccolò Giolfino (nach Berenson). Identisch mit Nr. 766?

## 706. Philadelphia, Sammlung J. G. Johnson.

Teile einer Truhenfront. Je 11 × 9 in.

Veronesisch, um 1480. (Berenson: Schule Girolamo dei Libris.)

1. Aeneas verläßt Troia mit Anchises, Kreusa und Julus.
2. Eine noch ungedeutete Szene, wohl auch aus der Aeneis.

## 707—710. Paris, Sammlung Princesse Mathilde, Katalog Nr. 436.

Vier Szenen aus der Geschichte des Vulcan und Mars.

Veronesisch (?), um 1480.

1. Vulcan überrascht Mars und Venus.
2. Vulcan bittet Jupiter um Hilfe.
3. Vulcan und die Cyklopen schmieden das Netz.
4. Vulcan fesselt Mars und Venus.

1524 wird von der Witwe Peruginos der Isabella d'Este ein Bild des verstorbenen Meisters angeboten, das Mars und Venus, von Vulcan im Netz gefesselt, darstellte. Es ist nicht erhalten.

Savonarola sagt in seinen Predigten über das Buch Ruth: Keines Kaufmanns Tochter macht Hochzeit, ohne ihre Aussteuer in einer Truhe zu verwahren, die nicht mit heidnischen Geschichten bemalt wäre. So lernt die neuvermählte Christin den Trug des Mars und Vulcanus' Listen eher kennen als die berühmten Leben heiliger Frauen in beiden Testamenten. Vgl. E. Schaeffer: Von Bildern und Menschen der Renaissance, Berlin 1913, S. 8. — Müntz erwähnt die Bilder in den Monuments Piot, I.

## 711. 712. Verona, Museo civico Nr. 824, früher Galleria Antonio Pompei. Tafel CL

Zwei Darstellungen der Regulussage. Je 0.45 × 0.26.

Giolfino oder Francesco Benaglio.

1. Attilius Regulus schwört vor dem König der Carthager, aus Rom wieder freiwillig in die Gefangenschaft zurückzukehren, falls er den Austausch der Gefangenen nicht erwirke. Im Hintergrund Byrsa, die Akropolis von Carthago.

2. Der nach Carthago zurückgekehrte Regulus wird geblendet, zu Boden geworfen und in ein mit Nägeln gespicktes Faß gesperrt, das dann den Berg herabgerollt werden soll.

Die Quelle vermutlich Val. Max. 4, 4, 6 u. 9, 2, 1 oder Horaz, Oden 3, 5, 49ff. Florus 2, 2. Gellius 6, 4.

713. 714. **London, R. H. Benson; Burlington Exhib. 1912, Nr. 53 u. 54.**

Zwei Einsatzbilder: Pan und Nymphe; Syrinx. Je 14 × 17 in.

Giovanni Agostino da Lodi (Pseudo-Boccaccino).

I. Im Vordergrund einer romantischen Felslandschaft Pan der Nymphe vorgeigend; ein Satyr im Hintergrund verfolgt eine andere Nymphe. Schloß und Castell im Hintergrund.

II. Vorn im Schilf verfolgt der Flußgott Ladon die Syrinx; im Hintergrund Artemis mit zwei Nymphen. Felslandschaft.

Vgl. Early Venetian Pictures, London 1912, Nr. 53 und 54, Pl. XLI.

Rassegna d'Arte, Juni 1912 (Malag. Valeri).

## X. Die Schule von Mailand.

### 715. Mailand, P. Ghinzoni.

Truhenfront mit den Herzögen von Mailand: Galeazzo Maria Sforza, seinem Sohn Giangaleazzo, Lodovico, Duca di Bari und Maria Sforza zu Pferde; Pagen zur Seite. 1.92 × 0.43.

Mailändisch, um 1480. Inschrift: Tut et niant tale a ti qual a mi merito et tempore.

Wahrscheinlich die Hochzeitstruhe der Chiara Sforza, der natürlichen Tochter Galeazzo Marias, die 1480 den Conte Pietro del Verme heiratete; nachdem sie 1485 ihren Mann vergiftet hatte, heiratete sie 1488 den Grafen Fregoso von Genua.

Vgl. P. Ghinzoni: Frammento d' una cassa nuziale Sforzesca dipinta nel XV sec. Arch. stor. lomb. 1880, p. 345ff. Jacquemart, Histoire du Mobilier, S. 38.

### 716. Mailand, Casa Trivulzi.

Truhenbrett mit den drei Sforza zu Pferde. 1.90 × 0.42.

Mailändisch, um 1470.

Die Dargestellten sind Lodovicus maior dux Bari ...
Johannes Galeazzo dux Mediolani
und Galeazzo maior dux Mediolani.

Vgl. Müntz, La rénaissance en Italie et en France, Paris 1885, S. 61.

### 717. Paris, Musée des arts décoratifs Nr. 255.

Gotisches Truhenbrett, dreiteilig, zwei Vierpässe in Stucco rechts und links. 1.56 × 0.50.

Oberitalien, Anfang des 15. Jahrh. Mailand?

Links und rechts je ein stehender Krieger im Vierpaß; in der Mitte ein Jagdzug. Vier Masken in Stucco.

### 718. Florenz, Palazzo Davanzati (Elia Volpi).

Große Intarsiatruhe. 1.52 × 0.58.

Cremona? 15. Jahrh.

Darstellung: der Einhornwagen und zwei Jünglinge.

**719. Amsterdam, Sammlung Lanz.** Tafel CLIII

Intarsiatruhe, zweiteilige Front.

Lombardei (?), 15. Jahrh.

Breit ausladender Sockel mit ausgeschnittenen Füßen. Zwei schmale liegende Rechtecke vertieft auf der Front. Geometrische Muster.

**720. Amsterdam, Sammlung Lanz.** Tafel CLIII

Kleine Intarsiatruhe. $74 \times 35^1/_2$.

Lombardei. 15. Jahrh.

Die viergeteilte Front von festen Bändern mit geometrischen Mustern umzogen. In den vertieften Innenfeldern Stilleben von Geräten. Seitlich je 2 Felder in derselben Art. Ähnliche Stücke im Louvre, salle du trône Nr. 567 und im Musée des arts décoratifs, Sammlung Peyre.

**721. Mailand, Castello Sforzesco Nr. 67.**

Gotischer Intarsia-Cassone mit sieben Feldern der Front. 2.08 × 0.62.

Lombardisch, um 1450.

Die einzelnen Felder zeigen geometrische Muster.

**722. Mailand, Castello Sforzesco Nr. 85.**

Intarsiatruhe, die Front in vier Felder geteilt. 1.70 × 0.57.

Lombardisch, um 1480.

Die vier von breiten Rahmenprofilen umzogenen Felder der Front bilden Kastelle ab.

**723. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.**

Intarsiatruhe. 1.92 × 0.75.

Oberitalien (Lombardei), um 1470.

An der Front vier doppelte Rahmenprofile; in den Feldern Blumenranken. Breite intarsiierte Bänder laufen horizontal und vertikal um diese Felder. Flacher Deckel, geschnitzter Sockel.

Vgl. Mitteilungen des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig 1913, Nr. 4.

**724. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.** Tafel CLVI

Truhenbrett mit ausgehobenem Grund, Rankenwerk und der Verkündigung. 1.36 × 0.50.

Oberitalienisch, 15. Jahrhundert.

„Der Grund ist flach ausgehoben und war, wie an vielen Stellen noch zu sehen ist, mit farbiger Masse in verschiedenen Tönen (rot, schwarz, grün) ausgefüllt. Die Innenzeichnung der Figuren und der Blätter und Blüten des Grundes ist graviert." R. Graul in „Mitteilungen des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig", Nr. 4, Juni 1913, S. 38, Abbildung 34.

**725. Mailand, Castello Sforzesco Nr. 250.** **Tafel CLIV**

Früher Cassone mit geraden Wänden, bemalt. Georgs Drachenkampf. Sehr zerstört. 1.52 × 0.58.

Mailändisch, um 1440.

Georg sprengt von links heran gegen den Drachen; Margarethe steht auf dem Weg, der zum Stadttor führt. Hier die verzweifelten Eltern. Am Stadttor die Göttin des Friedens, die dreimal „Pace, pace, pace" ruft. Links ein zweites Stadttor mit dem Wappen (Schachbrettmuster auf schrägen Balken). Ganz gerade Wände, ohne Profilierung; die Schmalwände sind nach unten verlängert und bilden so die Füße der Truhe.

Der Ruf „Pace, pace" war der Friedensruf Bernardinos da Siena, der bei all seinen Predigten erscholl. Vgl. Chledowsky, Siena II, 107. Bernardino predigte um 1440 in Mailand.

**726. Mailand, Conte Fausto Bagatti-Valsecchi.** **Tafel CLV**

Gotische Truhe mit bemalter Front; sieben Cardinaltugenden. 2.40 × 0.90. 2.07 × 0.41. Aus Camerlata bei Como.

Mailändisch, um 1450.

Von links nach rechts: Fede, speranza, charitas, prudentia, iustitia, fortezza und temperantia. Einzelstehende Frauen vor einer Brüstung, mit den betreffenden Symbolen. Am Deckel Intarsia, geschnitzter Bogenfries am Sockel; hier auch drei Wappen.

Malaguzzi-Valeri: La corte di Ludovico Moro, Milano 1913, S. 110.

**727. Mailand, Castello Sforzesco Nr. 255.** **Tafel CLIV**

Frühe Truhe mit drei Szenen der Lucrezialegende. 1.91 × 0.56. Sehr zerstört. Seitlich Adlerwappen.

Mailändisch, um 1460.

1. Sextus Tarquinius und Lucrezia im Schlafzimmer.
2. Lucrezia eilt zu dem im Lager befindlichen Gatten Collatinus und berichtet ihre Schmach.
3. Lucrezia ersticht sich in Gegenwart des Collatinus, Brutus und anderer Krieger.

**728. Mailand, Castello Sforzesco Nr. 7.** **Tafel CLV**

Truhe mit leichtgewölbter Front; auf dieser vier Holzschnittfelder (schwarz-weiß-rot). 1.56 × 0.44.

Mailändisch, um 1490.

Rechts und links zwei perspektivisch sehr sorgsam detaillierte Innenräume; in dem ersten ein Hund, im zweiten eine Katze oder ein Hase (gesondert aufgeklebt). In der Mitte zwei Felder mit geometrischen Mustern, sich kreuzende Sterne und eingelegtes Streumuster.

Eine ähnliche Truhe in Dresden (aus der Lombardei), Berlin und bei Fratelli Grandi, Mailand (s. Nr. 729—731). Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt, S. 145) nennt als frühesten Mailänder Holzschnittdruck den im Breviarium iuris Canonici von 1479.

Über den Einbruch der Graphik in den Truhendekor s. Text S. 163.

## 729. Mailand, Fratelli Grandi.

Truhe mit leicht gewölbter Front, mit Holzschnitten beklebt.

Mailand, um 1490.

Auf der Front geometrische Muster in der Art von Nr. 728 in schwarz-weiß-roten Farben, seitlich vincianische Knoten.

Vgl. Nr. 728, 730, 731.

## 730. Dresden, Kupferstichkabinett, aus der Lombardei stammend.

Gradflächige Kastentruhe mit fünf Holzschnittfeldern beklebt. 1.68 × 0.39.

Mailand, um 1490.

Ein schmales Feld in der Mitte zeigt einen Brunnen. Rechts und links je zwei größere Felder. Links eine Burgterrasse mit Mandoline und eine Terrasse mit einer Fruchtschale. Rechts eine Terrasse mit dem Vogelkäfig und ein Ritter, der auf dem Roß zu der Terrasse herangesprengt kommt.

Gedruckt ist nur die schwarz-weiß-rote Bandumrahmung, die aufgeklebten Mitten (Mandoline, Fruchtschale, Käfig, Ritter) und die ausgeschnittene Architektur dahinter. Dagegen ist der Fliesenfußboden schabloniert. Die Luft über der Architektur ist bemalt.

Kristeller, Lombard. Graphik, Berlin 1913, Tafel X, bildet einen Martinus-HS ab, der um 1479 zu datieren ist und der im Fußboden und im Ritter gewisse Ähnlichkeit mit unseren Holzschnitten aufweist.

## 731. Berlin, Kupferstichkabinett (aus einem Schloß in der Lombardei stammend). Tafel CLV

Große gradflächige Truhe, mit Holzschnitten bedeckt. 1.91 × 0.79.

Mailand, um 1490.

Fünf Holzschnitte der Front, welche Intarsien nachbilden, sind von breiten Rahmenbändern in geometrischem Muster umzogen; der Sockel hat ein gedrucktes Band mit dem Muster der Stuhlreihe.

Das erste und fünfte Bild: Architektur mit Fliesenfußboden und Pergola, Durchblick durch ein Portal. Eine große Mandoline, gesondert aufgeklebt, liegt auf dem Fußboden.

Das zweite und vierte Bild: Geometrisches Sternenmuster. Diese vier Holzschnitte sind dieselben wie auf der Truhe Nr. 728.

Das dritte (Mittel- und Haupt-) Bild: Zwei übereinander geklebte Stadtansichten; dazu zwei Löwen. Auch der äußere Deckel und die Seiten sind beklebt.

Von den bei Kristeller, Lombardische Graphik 1913, abgebildeten Holzschnitten kommt nur der um 1479 zu datierende Martinus-HS (Tafel X) wegen des Fliesenfußbodens und des vor, nicht auf diesen Boden gesetzten Ritters unsern Holzschnitten nahe. Die Burgarchitektur findet sich ähnlich auf der Truhe im Dresdner Kupferstichkabinett, Nr. 730.

## 732. Cöln, Walraff-Richartz Museum Nr. 558. Tafel CLVII

Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. Einsatzbild. 0.78 × 0.58.

Bramantino (früher Ercole Roberti genannt).

Rechts die Ankunft Jupiters und Hermes' nach Ovid, Met. VIII, 626ff. Schon wird die Kuh gemolken, die Götter sitzen am Tisch, wo der Schweinsrücken verzehrt wird. Der Teppich ist auf den Tisch gebreitet nach Vers 657; der aus Ton geformte Mischkrug (Vers 668), „prangt nun [als Schüssel] bunt auf der Tafel". Die Wirte bitten die Gäste, „daß sie mit Gnad anschaun das ungerüstete Gastmahl" (Vers 683). Die einzige Gans zu schlachten, verbieten die Götter (Vers 684ff.). Superi vetuere necari. „Dique sumus, meritasque luet vicinia poenas impia." — Eine prächtige Illustration ländlicher südlicher Gastlichkeit.

Ridolfi (1646) erwähnt ein Cassonebild Giorgiones mit Philemon und Baucis.

Suida, Die Jugendwerke Bramantinos. Wiener Jahrbuch XXVI, 1.

## 733. 734. Florenz, Uffizien Nr. 3417.

Seitenbild: Narciss an der Quelle.

Boltraffio.

Ein übereinstimmendes zweites Exemplar, 10 × 9 in. groß, kam aus der Sammlung E. A. Ellis in die Londoner National Gallery (abgeb. im Burlington f. a. cl. Milanese School 1899, Nr. 47a).

## 735. Hannover, Kestner-Museum Nr. 35; früher Siena, Palazzo Petrucci. Tafel CLVII

Lucrezia, sich tötend. 0.83 × 0.47.

Sodoma, um 1505.

Lucrezia hat das Landgut des Gatten verlassen, ist hinaus geflohen an den Tiber und ersticht sich hier einsam. Tief sitzt der Dolch in der blühenden Brust. Also weder die Szene mit Tarquinius, noch das Bekenntnis vor Collatinus und Brutus.

Das Gegenstück bildet die Judith in Siena; dort der passive, hier der aktive Heroismus. Dazu als Mitte die berliner Caritas. Das Lucreziabild Sodomas in Turin stellt die Szene in Halbfiguren dar; Lucrezia mit Brutus, Collatinus und einer andern Frau. Dies letztere ist vielleicht das Bild, das Sodoma 1518 dem Papst Leo X. schenkte; unser Bild stammt aus der sieneser Zeit Sodomas.

Vgl. Schuchardt, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 205ff.

**736. Siena, Akademie; früher Palazzo Petrucci.** **Tafel CLVII**

Judith. 0.84 × 0.47.

Sodoma, um 1505.

Gegenstück zur Lucrezia in Hannover, Nr. 735. Auch hier fehlt das Zelt und die Dienerin. Die Herrin wandelt einsam am Waldbach entlang. Die Linke trägt unverhüllt das Haupt des Holofernes; die Rechte präsentiert das Schwert.

**737. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 109.**

Caritas. 0,87 × 0,49.

Sodoma, um 1505.

Beschreibung im berliner Katalog. Mittelstück zu Nr. 735 und 736. Eine seltsame Trias, die beiden Heroinen um die allegorische halbnackte Frau mit den drei Kindern gruppiert. Schuchardt datiert die Bilder zu spät (um 1511—12), sie sind vor der Abreise Sodomas nach Rom (1508) entstanden. Vielleicht bildete die Hochzeit Sulpicia Petruccis mit Sigismondo Chigi (um 1504) den Anlaß der Bestellung.

**738. Paris, Baron Schickler; früher Rom, Villa Malta, Sammlung Kidston, Vente 1908, Nr. 675.**

Desco, Caritas. Durchmesser 0.59.

Sodoma.

Eine sitzende, fast nackte Frau mit drei Kindern; links eine stehende bekleidete Frau mit einem Kind. Am Baum hängen Schild und Bogen.

Rob. Cust, Giov. Ant. Bazzi, London 1906, Abb.

**739. Paris, Louvre, Salle de la Colonnade.**

Paradebett mit bemalter Decke.

Mailändisch, um 1520, in der Art Sodomas.

Im inneren Baldachin ein gemalter Rankenfries; in der Mitte das von zwei Putten gehaltene Wappen.

**740. 741. Amsterdam, Sammlung Lanz und London, Victoria-Albert-Museum.** **Tafel CLIII**

Intarsiatruhe à la Certosina, dreigeteilt. 1.23 × 0.57.

Pavia, oder Mailand um 1500.

Die ganz flächig gehaltene Truhe in Amsterdam ist auf allen Seiten, auch auf dem Deckel mit dem Streumuster in Certosinamuster übersät. Sternkreise, Ranken, Streumuster; die Hauptfelder durch Pfauenfedern geteilt. Der Deckel zeigt innen drei große

Kränze, in denen saubere geometrische Muster stehen. Reiche Einsätze in der Truhe. — Der Typus findet sich häufig, wenn auch selten Exemplare von dieser Vollendung. Wappen und persönliche Beziehungen fehlen gänzlich, da derartige Exemplare auf Vorrat gefertigt wurden.

Das zweite Stück in London, Victoria-Albert-Museum, ist bei W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, S. 48 abgebildet.

### 742. Turin, Museo civico Nr. 895. Tafel CLVI

Geschnitzter gotischer Cassone, mit den Wappen di Savoia e Francia.

1.28 × 0.52.

Piemont, um 1480.

Steile Stierklauen als Füße. Die Front zeigt in der Mitte einen Engel, der die Wappen der beiden Gatten hält. Seitlich von ihm Ranken mit gotischen Initialen A, V, FERT. Auch seitlich Schnitzerei und die Aufschrift CHAN. Vielleicht beziehen sich die Wappen auf Amadeo IX. und Violante di Francia.

Seltenes Beispiel für die Eigenart der piemontesischen Quattrocentotruhe.

## Anhang: Flachschnitttruhen des Etschgebietes.

### 743. Berlin, Kunstgewerbemuseum K. 2457. Tafel CLVIII

Flachschnitttruhe, gepunzt.

Etschgebiet, 15. Jahrhundert.

In der Mitte ein Liebesbrunnen mit sieben Personen; links der Palast Amors, der Gott beschießt ein vor ihm knieendes Liebespaar mit Pfeilen; rechts dasselbe Liebespaar vor einem alten Fürsten knieend, dahinter die Fürstin. Im Wald eine Steinbockjagd.

Flaches Rankenband mit dem Wappen und Tieren als Umrahmung.

Die Komposition ist der deutschen Graphik entlehnt. Die Technik und der Charakter der Lade weisen dies und die folgenden Stücke, die nur als Typenreihe dienen sollen, streng genommen aus der italienischen Reihe in die Kunst der Brennerstraße.

Vgl. W. v. Bode, Hausmöbel der ital. Renaissance, S. 62ff., Abb. 72 u. 73.

### 744. Paris, Musée Cluny Nr. 23376. Tafel CLVIII

Truhe im Flachschnitt, mit Brandmalerei. 1.56 × 0.47.

Etschgebiet, um 1480.

In der Mitte der Liebesbrunnen; ein viereckiges Bassin mit runder Schale und einem Tabernakelaufsatz. Sechs Liebespaare; Musik. Rechts eint ein Engel die Königin mit dem Sieger. Pagen mit Harfen, Trompeten, Hörnern. In den Zweigen, die den oberen Teil füllen, eine Hirsch- und Sauhatz.

Dieselbe Truhe noch einmal bei Simonetti-Rom.

**745. 746. London, Victoria-Albert-Museum 1882, 49.** Tafel CLIX

Große Truhe im Flachschnitt, gepunzt, mit Brandmalerei.

Etschgebiet, um 1480.

Ein breites Rankenornament mit Adlern, Hunden und Löwenköpfen als Umrahmung. Im unteren Teil der Mitte unter großen, weitgestellten Arkaden Frauen zum Thron Amors heranwandelnd und Geschenke bringend. Amor als Fürst mit Krone und Scepter, geflügelt, auf dem kostbaren Thron sitzend. Darüber die Liebesburg. Vom Turm blasen die Rohre; unten Musikanten vor dem Liebespaar, das auf dem Thron unter dem Baldachin sitzt.

Vgl. die Bemerkungen zu Nr. 743.

**747. Berlin, Kunsthandel.**

Flachschnittruhe.

Etschgebiet, 15. Jahrhundert.

Außer der Front (Jagdszenen) ist hier auch der innere Deckel mit Reliefs verziert. Man sieht das Jüngste Gericht, den Kampf der Engel und Teufel und eine Prozession kreuztragender Frauen.

**748. Florenz, Bargello, Sammlung Carrand Nr. 1355.**

Truhenfront im Flachschnitt, mit Brandmalerei. 1.46 × 0.36.

Etschgebiet, um 1470.

Darstellung des Liebesbrunnens.

**749. Florenz, Bargello, Waffensaal Nr. 261.**

Große Truhe mit ausgestemmter Arbeit, auf dem Deckel David und Goliath. 2.29 × 0.63.

Etschgebiet, 16. Jahrhundert.

**750. Mailand, Castello Sforzesco, II. Saal.**

Truhe in Flachschnitt, mit Brandmalerei.

Etschgebiet, um 1470.

Monatsdarstellungen.

Ebendort ein zweiter Cassone in derselben Art mit zwei Trionfidarstellungen.

## XI. Venetianische Truhen- und Einsatzbilder.

751. **Berlin, Kunstgewerbemuseum 1910, 21.** **Tafel CLX**

Prunktruhenkasten, mit vergoldeter Schnitzerei, hohem Sockel und Schubfächern. 1.18 × 0.96.

Venedig, um 1480.

Der kurze, hohe Kasten ist an der Front mit reichem gotischen Maßwerk geschmückt; ihre rechte Hälfte öffnet sich wie eine Schranktür. Links ein tiefer Senkkasten, 60 × 46 cm, mit einer kleinen Öffnung am Boden, die die Verbindung zur Schublade darunter bildet. Rechts oben ein flaches Abteil mit acht kleinen Schubladen, in der Mitte frei. Darunter liegen drei flache Lagen mit mobilen Brettern, 0.45 cm breit. Zuunterst eine große Schiebelade, 1.08 lichte Weite. Der Deckel ist innen bemalt mit den Wappen, die reich mit Streudekor (rot-gold-blau) umgeben sind.

Ein ganz ungewöhnliches Stück, das in der Disposition, dem Aufbau und dem Dekor von allen übrigen Typen abweichend und doch sicher eine damals nicht selten ausgeführte Abart darstellt. Die Bemalung beschränkt sich auf den Innendeckel.

Vgl. O. von Falke, Amtl. Mitteil. aus den Berliner Museen 1909, S. 284.

R. Schmidt, Möbel, Berlin 1913, S. 68, Abb. 59.

752. **Wien, Museum für Kunst und Industrie, H. 1078.** **Tafel CLVIII**

Venezianische Truhe mit aufgeblendetem, spätgotischem Maßwerk; aus einem venezianer Palast stammend.

Venedig, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Dies seltene Stück illustriert die Frühzeit in Venedig, wohl noch vor 1450; deutlich ist der Zusammenhang mit den Flachschnitttruhen.

753. **Wien, Sammlung von Auspitz.**

Geschnitzte und bemalte Truhe. 1.21 × 0.59.

Venedig, um 1480.

Die Mitte zeigt gotisches Maßwerk geschnitzt; rechts und links blaugoldene Moresken. Wappen der Basati-Venedig.

In derselben Sammlung befindet sich ein vergoldeter gotisch-venetianischer Truhendeckel mit dem Wappen der Alamanni-Venedig.

**754. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. 75, 491.** Tafel CLX

Truhe mit aufgelegtem Stuckdekor, vergoldet.
Venedig, um 1500.

Schmale Pilaster teilen die Front in drei gleiche Abschnitte. Auf den Tondi Reste von Bemalung.

1. Verlobung.
2. Wappen.
3. Abfahrt der Vermählten zu Schiff (Medea?).

Außerordentlich feiner Streudekor von Akanthus, Rosetten, Blättern und Pokalen. Die Tondi sind von starken geschnitzten Kranzprofilen umgeben; dasselbe Profil auch an dem unteren Rande.

Abb.: W. v. Bode, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance, S. 49.

**755. Mailand, Castello Sforzesco.** Tafel CLX

Truhe mit vergoldetem Stuckdekor, zweigeteilt, mit zwei ausgesparten Tondi.
Venezianisch, um 1500.

Das feine Streumuster der Ranken, Blüten und Vögel überzieht gleichmäßig die Front. In der Mitte ein schmales Rechteck mit einer Sphinx. Seitlich doppelt profilierte Längsfelder, in deren Mitte je ein heute leeres, einst bemaltes Tondino. Sehr schöne ausgeglichene Arbeit, ohne die architektonische Klarheit der Toscaner, aber einheitlicher in der Flächendekoration. — Eine andere venezianer Stucktruhe mit pastiglia dorata, in Wannenform mit dem Wappen in der Mitte im Victoria-Albert-Museum in London (sicher schon 16. Jahrh.) hat W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, S. 48 veröffentlicht. Die auf Tafel CLVI als Nr. 755a abgebildete Truhe stammt auch schon aus dem Anfang des Cinquecento.

**756. Venezia, S. Alvise.** Tafel CLXI

Die Königin von Saba vor der Brücke. Teil einer Orgeldekoration?
Bottega des Lazzaro di Jacopo Bastiani.

Das Bild aus der bekannten Folge alttestamentlicher Szenen wird hier abgebildet, weil hier das Zaudern der Königin von Saba an der Brücke, eine Episode, die auf vielen florentiner Truhenbildern als Nebenszene vorkommt, dargestellt ist. Aus Adams Grab wuchs der Baum, den Salomo fällte, um diese Brücke aus dem Holz zu machen. Der heidnischen Königin von Saba wird durch eine Vision offenbar, daß aus dem gleichen Holz einst der Kreuzesstamm Christi stammen werde: Sie sieht den Gekreuzigten in der Vision auf der Brücke liegen. So zaudert sie, trotz Salomos Aufforderung, den Bach zu überschreiten.

**757. Venedig, S. Alvise.** Tafel CLXI

Tobias' Ankunft bei Sarah. Teil einer Orgeldekoration?
Bottega des Lazzaro di Jacopo Bastiani.

Ein Beispiel für die ganz abweichende Gestaltung des Tobiasstoffes in Venedig. In Florenz kommt das Thema als Cassonebild in reicher Abfolge vor. Ist nur eine Episode dargestellt, so stets die Szene der Heimkehr. In Venedig wird die Begegnung des Tobias mit der Braut dargestellt, als Gegenstück zur Königin von Saba, die zu Salomo kommt. Tobias ganz klein als Knabe, mit dem Fisch in der Hand.

Lionello Venturi (Le origini della pittura veneziana, S. 282) glaubt, daß die acht Täfelchen, zu denen unsere und die vorhergehende Nummer gehören, eine Orgel dekoriert haben.

## 758—762. Venedig, Akademie Nr. 595, aus Palazzo Contarini. Tafel CLXI

Fünf Allegorien von dem Restello Catenas. 34 × 21 resp. 32 × 21 und 37 × 18 cm. Die Abbildung des Ganzen im Textband Tafel P.

Giovanni Bellini.

Die Barke des Glückes, Prudentia, Entlarvung der Schande, der sinnliche und der tugendhafte Mann, Innbegriff aller Tugenden.

Inhalt und Anordnung dieser berühmten fünf Täfelchen sind von G. Ludwig (Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig z. Z. der Renaissance, Ital. Forschungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1906, S. 212ff.). ausführlich erörtert worden.

## 763. London, Sammlung Benson, früher Leyland-Collection.

Einsatzbild: Bacchus als Knabe. 20 × 15 in.

Giovanni Bellini, um 1510.

Abb.: Muther, Geschichte der Malerei I, 299.

Early Venetian Pictures, London 1912, Nr. 29, Pl. XXV.

Eine Wiederholung auf Leinwand in der Sammlung Mond-London.

## 764. Philadelphia, J. G. Johnson, Nr. 173. Tafel CLXII

Der Tod des Phaeton. $48^{8}/_{4} \times 26^{1}/_{4}$ in. Leinwand.

Vittore Carpaccio.

Weite Seebucht, wo der Eridanus-Po mündet. Hier liegt hinter dem Gebüsch der tote Phaeton. Die Heliaden beweinen ihn; da wird die älteste, Phaetusa, in eine Pappel verwandelt, ihre Finger werden zu Blättern. Die Schwestern Lampetia und Phoebe stehen, noch unverwandelt, rechts. Venetianer Edelleute als Zuschauer; andere wandeln an der großen Küste, deren letzter Hügel von einem massiven Turm bekrönt ist. Ovid, Metam. II, 340ff.

Die Phaetonsage wird in Venedig oft dargestellt, da die Pomündung nahe ist, wo der Sohn des Helios gestorben sein soll. Freilich fand man hier nicht den Bernstein, in den die Tränen der Heliaden verwandelt wurden. Der Sturz des Phaeton z. B. in dem barocken venezianer Marmorrelief des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.

Berenson erklärt die Szene als „Story of Alcyone", der Tochter des Aeolus und der Enarete, der Gattin des Keyx. Dieser Stolze nannte im Übermut seine Frau Hera, sich

Zeus; drum verwandelte Zeus die beiden in einen Eisvogel und eine Seemöwe. Nach Ovid, Metam. II, 410ff. kommt Keyx auf einer Fahrt nach dem Orakel um; die Gattin findet ihn im Wasser und wird in einen Eisvogel verwandelt. — Diese Sage hat zu Venedig keine Beziehung und ist nie dargestellt worden, auch finden dabei die Gestalten rechts (unsere Heliaden) keine Deutung.

### 765. Wien, Graf Lanckoronski. Tafel CLXII

Cornicebild: Orpheus und die Tiere. 0.68 × 0.66.

In der Richtung Carpaccios.

Der junge Heros, im antikisierenden Panzer, lorbeergekrönt, sitzt links unter einem kahlen Baum, dessen Zweigen die Vögel, von der Musik gebannt, zufliegen. Andere Vögel, Hunde, Rehe, Kaninchen, sogar der wilde Schwan lauschen ebenfalls seinem Geigenspiel. Nur die Menschen, zwei Orientalen zu Pferde mit ihren Dienern, ziehen gleichgültig ihres Weges; Schiffer rudern im Boot über einen See, dem mächtigen Kastell entgegen, dessen Steine auch Orpheus' Spiel gefügt hat.

### 766. Paris, Musée André Nr. 1029, früher Sammlung Sax-Wien.

Cornicebild mit dem Einzug der Königin von Saba bei Salomo. 1.45 × 1.02.

Vittore Carpaccio.

Bertaux und Lafenestre glauben hier den Einzug der Amazonenkönigin Hippolyta bei Theseus (nach Boccaccios Theseide, Gesang I) zu erkennen. Aber der Typus des greisen Wirtes weist auf Salomo, auf dessen Estrade die Königin von Saba in Begleitung von sechs Dienerinnen zureitet.

Lionello Venturi (Arte, Gennaio 1914, S. 58) nennt das Bild: „L'ambasciata delle Amazoni." Als „Calvacata" im Emporium 1906, S. 192, erwähnt.

### 767. Faenza, Sammlung Guidi, Vendita Roma 1902, n. 52, pl. 6.

Cornicebild: Das hölzerne Pferd auf Troias Marktplatz. 2.85 × 1.08.

Vittore Carpaccio zugeschrieben.

Ein mächtiger, von Arkaden umstellter Platz, der an die Piazza von S. Marco in Venedig erinnert. Dem Bauch des Pferdes, das Epeios gezimmert, sind Odysseus, Aiax und andere Helden entstiegen; nun beginnt das Gemetzel und die Verfolgung. Odyssee VIII, 492ff.

Reinach, Repert. de Peint. I, 651.

Zweifellos zu einer Folge gehörend, die die Oberwand eines venezianer Zimmers bedeckte.

### 768. 769. Parma, R. Galleria Nr. 373 und 370, früher Palazzo Rosa-Prati in Parma. Tafel CLXIII

Zwei Tondi: Midasurteil; Endymion und Selene. Durchmesser 0.24.

Cima da Conegliano (nach Plaketten?).

1. Midas mit der Krone und den Eselsohren steht rechts neben dem kleinen bocksfüßigen Pan, der seine Mandoline mit dem kurzen Bogen gespielt hat; Apollo, nackt, steht einsam links, geigt und singt in Begeistung. Flußtal, Berge. Ovid, Metam. XI, 152f.

2. Endymion schläft auf weichem Gras; mit ihm Hirsche, Kaninchen und der Hund; nur die Störche wachen und leise rinnt der Waldbach. In den Hain, „die weißgrauen Hänge des Latmos", gießt Selene ihr Mondlicht. Flußlandschaft, Berge.

Beide Tondi sind Einsatzbilder eines Möbels (Spinett?); sie stammen aus einem parmeser Palast. Dort der Sieg des Lauten über das Leise, hier die Feier der Stille und Liebesnacht. Vielfach besprochen, z. B. bei Rud. Burckhardt, Cima da Conegliano, Leipzig 1905, S. 119 und S. 85.

Jak. Burckhardt (Beiträge, S. 304, Anm.) bemerkt, daß es in Venedig eigentliche Tondi nicht gibt. Die wenigen Rundbilder sind durchweg Einsatzbilder.

## 770. Kopenhagen, Graf A. Moltke. Tafel CLXIII

Das Midasurteil.

Cima da Conegliano.

Midas, als venetianer Edelmann gekleidet, sitzt auf einem Felsstück in der Mitte. Rechts der nackte Pan mit Bocksfüßen, die Laute in der Rechten hochhaltend; links Apollo als ritterlicher Prinz gekleidet, geigend. Midas scheint sich für Marsyas zu entscheiden. Links steht noch ein modisch gekleideter Zuhörer, der auf einem Stab lehnt. In der Tiefe rechts ein Reiter; dahinter eine Seebucht mit Kähnen und Häusern. Ovid, Metam. XI, 152ff.

Mario Krohn: Italienske Billeder i Danmark, Kopenhagen 1910, S. 118 ff.

## 771. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. Tafel CLXIII

Bacchus bekränzt Ariadne. Aus einer Serie.

Cima da Conegliano.

Meeresküste auf Naxos. Bacchus kommt auf dem Pantherwagen an, in Begleitung von zwei Satyrn und einem Korybanten; er bekränzt die zu ihm in den Wagen gestiegene, vor ihm knieende Ariadne. Abendsonne.

Rassegna d'arte, März 1908, S. 40.

Vgl. die beiden folgenden Nummern.

## 772. Philadelphia, J. G. Johnson, Nr. 177.

Bacchus, auf dem Esel reitend. $16 \times 11^{3}/_{4}$ in.

Cima da Conegliano.

Verwandt mit den Bildern in Mailand (Poldi Pezzoli) und San Remo (Sammlung Thiem), sowie mit den beiden Tondi in Parma.

**773. San Remo, Sammlung Thiem.**

Silen und drei Satyrn.

Cima da Conegliano.

Vgl. Rassegna d'arte 1908, S. 40.

**774. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 17a, früher Sammlung Ashburnham-London.**

Küstenlandschaft mit zwei kämpfenden Männern. Einsatzbild. 0.53 × 0.32.

Cima da Conegliano.

Eine Bucht am Meeresstrande; vorn links ein Schiffsrumpf am Strand. Unter den Bäumen des Wiesengrundes kämpfen zwei Jünglinge, rechts lehnt ein dritter an dem Baumstamm und spielt Flöte. Auf dem Hügel eine Burg.

Berliner Katalog 1912: „vielleicht ursprünglich als Schmuck eines venetianischen Prachtmöbels gemalt."

**775. Mailand, Ambrosiana Sala F, Nr. 57.** **Tafel CLXI**

Daniel in der Löwengrube. Grisaille. Kleines Hochbild. 0.47 × 0.32. Holz. Seitenbild.

Cima da Conegliano (Maniera), früher Mantegna zugeschrieben.

Ebenso wie die bekannten Grisaillen Mantegnas in der Londoner National Gallery, in Dublin, bei Taylor in London, beim Duke of Buceleagh in London, in München und Wien war das Bild wohl für die Türe eines Schrankes bestimmt. Über die allgemeine Verwendung solcher Bilder vgl. Kristeller, Wiener Jahrbuch 1911, XXX, Heft 2.

**776. Mailand, Brera Nr. 720.**

Seitenbild: Apollo und Daphne.

Schule Cimas da Conegliano.

**778. 779. Wien, Graf Lanckoroński.**

Lettucio? Aristoteles von Campaspe (Phyllis) geritten. Virgil der Zauberer im Korbe schwebend.

Venezianisch (?), um 1500.

Die bekannte, auch im Mittelalter häufig dargestellte Sage berichtet, daß der klügste Mann des Altertums sich den Launen eines Weibes nicht zu entziehen wußte. Es war die Rache seines Schülers Alexander, den er wegen seiner Geliebten getadelt hatte. Das Gegenstück schildert die unglückliche Liebe des Zauberers Virgil zu der Kaisertochter, die den Harrenden eine ganze Nacht im Korb vor ihrem Fenster warten läßt, so daß

am Morgen alle Leute der Torheit des verliebten Zauberers inne werden. Die Geschichte kehrt unter verschiedenen Namen in den Novellen wieder; auch Boccaccio hat das Motiv in seinem „Filocolo" verwandt.

Nach Lanckoronski (Einiges über italienische bemalte Truhen, Wien 1905, S. 21) bildeten beide Bilder zusammen ein lettuccio.

Graf Lanckoronski druckt französische Reime aus einem berner Manuskript ab, die Virgil, Aristoteles, Adam, David, Salomo und Hippokrates als von Frauen überlistet, beklagen.

## 780—782. Paris, Musée André Nr. 1011. Tafel CLXIV

Deckenbilder aus einem venetianischen Palast, mit 25 mythologischen und allegorischen Darstellungen. Planeten, Tugenden, Heroen und Heroinen, Weise, Trionfi, Gerechtigkeitsbilder, Mythen.

Girolamo d' Andrea Mocetto, † 1531.

Wir bilden drei Szenen ab, in denen Cassonestoffe dargestellt sind:

1. Die Vertreibung der Myrrha. Kinyras, der Vater, vertreibt die Tochter, die ihn überlistet und mit dem Ahnungslosen gesündigt hat, mit dem Schwerte; links das Bett der Blutschande und die kupplerische Amme. Ganz rechts der Baum, aus dem Adonis geboren wird. Ovid, Metam. X, 298ff. Vgl. Giorgiones Bild in Padua und Ludw. Justi, Giorgione I, 190ff.

2. Europa besteigt den Stier, dessen Kopf sie mit Blumen geschmückt hat; zwei Gespielinnen um sie. Im Hintergrund der Stier mit seiner Beute durch das Meer schwimmend.

3. Mucius Scaevola vor König Porsenna, die rechte Hand über die Flammen haltend.

Lionello Venturi (Arte XVII, Jan. 1914, S. 68 u. 69) bildet aus dem Cyklus zwei Trionfi, zwei Allegorien, zwei Heroen, Narciss und Traian ab.

## XII. Rom XV. Jahrhundert.

### 783. Rom, Museo dell' arte industriale.

Truhe mit Schweinsleder überzogen; aufgenagelte Eisenbänder. 1.40 × 0.26. Überhöhter Deckel.

Römisch, frühes 15. Jahrhundert.

### 784. Venedig, Museo Correr.

Intarsiatruhe.

Rom (?), 15. Jahrhundert.

Inschrift: (Omnia) que nupta ad carum tulit maritum.

Vgl. Molinier: Venise, ses arts décoratifs, Paris 1889, S. 228, und Erculei, Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsia in legno esposte nel 1885 a Roma, S. 39 u. S. 176, Nr. 12.

### 785. Bracciano, Castello Orsini.

Dreigeteilte Truhe mit Stuckdekor; Vierpässe, von Stricken umzogen. 1.40 × 0.40.

Römisch, 15. Jahrhundert.

In der Mitte eine Amphora mit Blumen. Links drei Mädchen einen Jüngling krönend; rechts Mädchen und Jüngling Lilien pflückend. Zwischen den Vierpässen nackte Genien.

### 786. 787. Rom, Antiquar Sangiorgi. Tafel CLXV

Profilierte Truhe mit glatten Wänden und gotischem Schnitzwerk. 1.86 × 0.79.

Rom, um 1470.

Eins der wenigen Beispiele des frühen römischen Typus. Hoher, reich profilierter Sockel, ohne Füße; flächige hohe Wände, gerader Deckel. Gotische schmale Füllungen zwischen den drei ruhigen, nur mit profilierten Kassetten geschmückten Feldern der Front.

Ein zweites Exemplar bei demselben Antiquar (1.27 × 0.67) ist zweigeteilt, hat ein breiteres Mittelstück und ist im Innendeckel ebenso geschnitzt wie an der Front.

**788. Rom, Antiquar Sangiorgi, aus Subiaco stammend.** **Tafel CLXV**

Geschnitzte, lange und niedrige Truhe mit sechs Kreisen an der Front. 1.65 × 0.61.

Rom, frühes 15. Jahrhundert.

In den Kreisen der Front sind Vierpässe, in denen die Halbfiguren von Bischöfen und heiligen Männern erscheinen. Das Ganze ruht auf vier kauernden Löwen, die nach Art der Steinlöwen an den Kirchenportalen gebildet sind.

**789. Pescocostanzo, Abruzzen, Signor Pitacci.** **Tafel CLXVI**

Wollteppich mit aufgenähten Figuren: Die Belagerung Troias.

Abruzzenkunst, 15. Jahrhundert.

Im Mittelfeld drei Hauptszenen: Die Griechenhelden steigen unter Odysseus' Führung in das hölzerne Pferd; dieses wird trotz Laokoons Warnung (den die Schlangen umringeln) nach Troia gezogen; die Einnahme Troias, die Ermordung des Priamos. Seitlich figürlicher Kandelaberdekor im Gegensinn. Oben und unten in der Borte weitere Schlachtszenen und das Wappen.

Eins der wenigen frühen Beispiele für den Zusammenhang der Teppiche mit den Truhenbildern.

**790—792. Rom, Castel S. Angelo.** **Tafel CLXV**

Drei eisenbeschlagene Transporttruhen aus päpstlichem Besitz.

Römisch, 14. und 15. Jahrhundert.

Möglicherweise haben diese mächtigen Schatzkästen schon bei der Rückkehr des päpstlichen Hofes von Avignon nach Rom gedient. Nach der Tradition wäre ein Teil des päpstlichen goldenen Hausrates während des Sacco di Roma 1527 hier verpackt gewesen. Durch die Eisenringe wurden die Tragbalken gesteckt.

**793. Neapel, Museo Filangieri.**

Truhe mit pasta d'ambla „con figure sgrafiate d'oro".

Angelo della Lama, 1485.

R. Erculei, Intaglio e tarsa in legno Roma 1885, berichtet, daß diese Truhe von Angelo della Lama für den duca di Calabria 1485 gearbeitet wurde.

**794. Newyork, Metropolitan Museum.** **Tafel CLXVI**

Truhenfront mit Stucco und Malerei: „Die Eroberung Salernos durch Robert Guiscard", dreiteilig in Achtecken.

Süditalienische Schule (?). „Florentine School".

Links die hochgetürmte Stadt mit dem Hafen; rechts der bunte Kriegerzug mit den Zelten, Fahnen, Gefangenen. Vielfach in den Fahnen der laufende Löwe und die Lilie.

Die Deutung auf Robert Guiscard ist unsicher; ebenso die Schule. Jedenfalls nicht florentinisch. Vielleicht burgundische Schule?

Burlington Magazine IX, p. 288f. (W. Rankin).

# XIII. Das XVI. Jahrhundert.

## A. Florenz und Siena.

**795. Berlin, Kunstgewerbemuseum 1885, 884.** **Tafel CLXVII**

Brauttruhe der Medici-Strozzi, mit reicher Schnitzerei und Profilierung, im Charakter Simone Cronacas. In der Mitte ein Architekturbild; 1.46 × 0.34. Das Ganze 2.23 × 1.04 × 0.70.

Florentinisch 1512.

Das Bild zeigt einen großen gepflasterten Platz, wohl den, auf den die Braut als junges Mädchen zu sehen pflegte, mit der Fontaine der Dovizia auf hoher Vase. Stadtmauer und Tor erinnern an die porta S. Niccolò in Florenz. Vier Paläste umgeben den Platz. Derjenige rechts vorn präsentiert ein Wappen (aber weder das der Medici noch der Strozzi) und ist am reichsten ausgestattet. — 1512 heiratete Maria Medici einen Strozzi.

W. v. Bode, Italien. Hausmöbel der Renaissance, S. 9, Abb. 9 (ohne das Bild). — Vgl. Text S. 173.

**796. Florenz, Stef. Bardini.** **Tafel CLXVII**

Große geschnitzte Truhe; das einst bemalte Mittelfeld leer. 2.20 × 1.10.

Florenz, um 1510.

Stierklauen und Löwentatzen als Füße. An den Ecken geschnitzte Wappenputten, Pinienzapfen im Wappen. Der Oberteil im Zungenornament reich geschnitzt. Überhöhter Deckel mit Schuppenornament.

**797. Florenz, Palazzo Corsini.** **Tafel CLXVIII**

Große flache Intarsiatruhe mit erhöhtem Deckel, dreiteilig. 2.00 × 0.72 resp. 1.62 × 0.42.

Florenz, um 1500.

Die profillose Front ist durch Intarsiabänder in drei Felder geteilt mit je zwei nackten Wappenputten, die einen Kranz und darin das Wappen der Corsini halten. Rechts ein schwarz-weißes Wappen (Siena?). An den Ecken Kandelaberdekor.

Barino, La parocchia di S. Martino a Maiano, Florenz 1875, druckt die Liste der Hinterlassenschaft Benedetto da Maianos ab; dabei werden einige Intarsia-Cassoni erwähnt.

Möglicherweise gehört unser Cassone in diese Reihe. Über Benedettos Lehrer Francione (1428 — nach 1471) vgl. Raffaello Erculei: Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsia, Roma 1885, Einleitung.

Hier sei auch an Vasaris Notiz erinnert, daß Benedetto da Maiano „un paio di casse con difficile e bellisimo magisterio di legni commessi" für Matthias Corvinus in Ungarn gearbeitet hat.

### 798. Wien, Fürst Liechtenstein.

Große Intarsiatruhe.

Florenz, Anfang des 16. Jahrhunderts.

Großer Untersatz mit schweren Profilen; reiche Rankenschnitzerei an den Ecken. Die Front zeigt in Intarsia einen Architekturprospekt; links eine Kirche, rechts ein Kastell. In der Mitte ein Brunnen, Stadttor und Stadtmauer. — Die Vedute ähnlich dem gemalten Prospekt auf der Berliner Medicitruhe von 1512.

Abb. W. v. Bode, Italienische Hausmöbel der Renaissance, S. 7, Abb. 6.

Ein verwandtes Stück, ebenfalls aus Florenz, bei Dr. E. Simon-Berlin.

### 799. Florenz, Stef. Bardini. Tafel CLXVIII

Intarsiatruhe mit gehöhtem Deckel.

Florenz, um 1500.

Der Sockel hat ein geometrisches Kästchenmuster in Intarsia; die Front zeigt eine große Blumenamphora, aus der Granatranken üppig herausschießen. Die Umrahmung bildet ein Stabband mit Blättern. Seitlich Wappen.

### 800. Amsterdam, Sammlung Lanz. Tafel CLXIX

Profilierte niedrige Truhe mit Schnitzerei.

Florenz, 16. Jahrhundert.

Auf der Mitte der glatten Front ein Medaillon mit Rosette; an den Ecken steile Akanthusblätter. Der im Zungenmuster dekorierte Sockel mit leiser Einziehung. Der profilierte Deckel in der Mitte erhöht. Löwentatzen als Füße.

### 801. Poggio a Caiano bei Florenz.

Geschnitzte Truhe mit Hochrelief an der Front.

Florenz, 16. Jahrhundert.

Eine nackte Frau lagert am Brunnen; sie schwingt mit der Linken die Brautfahne.

Ein ähnliches Stück im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe, wo die Frau eine Blume in der Hand hat.

**802. Paris, Musée des arts décoratifs (Leg. E. Peyre).**

Geschnitzte Truhe.

Florenz, 16. Jahrhundert.

Hohe Löwentatzen bilden die Füße, gefüllte Zungen das Ornament des Sockels. An der Front vier geflügelte Genien aus Blumenranken herauswachsend. An den Ecken Masken und steile Akanthusblätter. Überhöhter Deckel. Wappen mit der florentiner Lilie.

**803. 804. Paris, Musée André Nr. 585. Tafel CLXIX**

Zwei geschnitzte Cassoni, Wannenform, starkes Hochrelief, mit dem Wappen der Familie Alberti.

Florenz, um 1540.

Nackte Sirenen schießen an den Ecken heraus; in der Mitte der Front das Wappen der Alberti, auf das Kentauren mit nackten Nymphen auf dem Rücken zuschwimmen. Daneben Fruchtkränze, aus Löwenmäulern herabhängend. Geschnitzter erhöhter Deckel. Der Sockel stark ausgeschnitten.

W. v. Bode: Die italienischen Hausmöbel der Renaissance, S. 9, Abb. 10.

**805. Wien, Museum für Kunst und Industrie, N. H. 239. Tafel CLXIX**

Geschnitzte Truhe mit dem Kampf der Lapithen und Kentauren. 1.10 × 0.37.

Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Auf der Front Überfall der Kentauren beim Hochzeitsmahl des Peirithoos und der Deidameia. Links das Mahl der Hochzeitsgäste; rechts der Kampf des Peirithoos gegen Pholus und andere Kentauren. — Auf den Seiten Trophäen.

---

**806. 807. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 142 u. 149. Tafel CLXX**

Zwei Truhenbilder mit Szenen aus dem Leben des Tobias. Je 1.57 × 0.58.

Bugiardini (?). Berliner Katalog: „Umbrisch-florentinische Schule vom Ende des 15. Jahrh."

Folgende 11 Szenen sind dargestellt:

I. 1. Abschied des jungen Tobias von den Eltern.
2. Die Wanderung mit Raffael. Der Fischfang.
3. Der Empfang bei Rages.
4. Verlobung mit Sarah. Großes Fest.
5. Die Brautnacht. Das Gebet. Raffael und der Teufel.
6. Raffaels Abreise. — Im ganzen 65 Personen.

II. 7. Abschiedsfestmahl mit Tanz und Musik. Abreise des Tobias.
8. Die Mutter auf dem Berge.
8. Die Ankunft der Wanderer.

10. Die Heilung des Vaters.
11. Der Erzengel verschwindet. — Im ganzen 54 Personen.

Vgl. Text S. 48, wo die 29 Szenen bezeichnet werden, in die das Schauspiel die Vorgänge zerlegt. Die Bilder greifen das aus der Fülle heraus, was für den Fortlauf der Erzählung notwendig und zugleich gut darstellbar ist.

## 808. Berlin, Palais Kaiser Wilhelm I. Tafel CLXX

Geschichte der heilg. Margarethe. 1.54 × 0.47.

Bugiardini (?), jedenfalls von derselben Hand wie Nr. 806 und 807.

Die Legende ist auf Grund des Schauspiels dargestellt, das d'Ancona, Rappresentazioni sacre II, 124ff. abdruckt. Margarethe, die sich heimlich taufen ließ, hütet auf Rat der Amme, um dem Zorn des empörten Vaters Theodosius auszuweichen, die Ziegen (oben links). Hier findet sie der Präfekt Olimbrio, der eine Jagd abhält (vorn links). Die sich dem Präfekten Versagende wird eingekerkert und dann (mit der Amme) zum Verhör geführt (mittlere Szene). Das Verhör; Margarethes Weigerung; sie wird gegeißelt. Zweites Verhör; sie wird mit glühenden Kohlen an den Brüsten verbrannt und geschlagen. Im Kerker bedroht sie den Drachen mit dem Kreuz. (Die Enthauptung ist nicht dargestellt.) Vgl. Legenda aurea ed. Graesse, p. 400. — Text S. 47.

Über dem Portal des Palastes in der Mitte das Medici-Wappen.

Nach dem berliner Katalog gehört diese Tafel, deren Thema bisher nicht erkannt war, mit Nr. 806 und 807 des Kaiser-Friedrich-Museums zu einer Serie.

## 809. Berlin, Kunstgewerbe-Museum. Tafel CLXXI

Truhenbild mit der Geschichte der heil. Lucia (nicht Felicitas). 1.50 × 0.35.

Florenz, in der Art Bugiardinis.

Lucia, eine vornehme Syracusanerin, schenkt all ihre Habe der Kirche der hlg. Agathe in Catania. Der enttäuschte Bräutigam bezichtigt sie beim Consul Paschasius des Christenglaubens. Dieser will sie durch Ochsen ins Haus der Schande zerren lassen; die Tiere stutzen und ziehen nicht. Dann läßt er sie nach einem neuen Verhör in den Ölkessel werfen, dessen Glut ihr ebensowenig schadet. Nach einem dritten Verhör wird sie mit dem Schwert enthauptet.

Links eine hohe Gerichtshalle, an die Architektur San Gallos erinnernd. Dort das Verhör. Weiter vorn die Ölmarter; neben dem Kessel Paschasius und wohl auch der Bräutigam. Dann im Hintergrund: Lucia von zwei Schergen abgeführt; der Zug zum Richtplatz. In der Tür links erscheint die entsetzte Mutter Lucias. In dem Zimmer vorn wird eine letzte Beratung zwischen dem Jüngling und dem Prätor abgehalten; dann ganz rechts die Enthauptung. Reiter und Soldaten. Weiter Blick auf das Hügelland; im Hintergrund ein Berg (der Aetna?).

Von derselben Hand, die die zwei Tobiastafeln des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums und die Margherita-Predelle im Palais Kaiser Wilhelm, Berlin, Nr. 806—808, gemalt hat. Unsere Tafel fordert ein Gegenstück mit dem Anfang der Erzählung (die Stiere vor dem Lupanar.)

## 810. 811. Florenz, Palazzo Pitti, aus Palazzo Borgherini. Tafel CLXXII

Zwei Szenen aus dem Leben Josephs. Je 1.34 × 0.96.

Andrea del Sarto.

I. Joseph brüstet sich vor den Brüdern. Der Vater sendet ihn zu den Brüdern; er wird in die Cisterne getan und von den Kaufleuten mitgeschleppt. Vorn rechts die Klage Jacobs um Joseph vor dem blutigen Rock.

II. Pharaos Träume von den Ähren und Kühen; Josephs Traumdeutung und Belohnung mit der goldenen Kette; die Erhöhung Josephs.

Wie die folgenden Nummern aus dem Brautgemach des Pier Franc. Borgherini und der Margherita Acciaiuoli stammend, wo Andrea mit Pontormo, Bacchiacca und Granacci die Möbel und Spalliera ausgemalt hat.

A. v. Reumont, Andrea del Sarto, S. 132ff. Vasari VI, 52, 262ff., VIII, 268, IX, 220, XI, 43f. — Pal. Pitti Nr. 87 und 88.

## 812. 813. Florenz, Uffizien Nr. 1249 und 1282, aus Pal. Borgherini-Florenz. Tafel CLXXIV und CLXXII

Zwei Josephgeschichten. 1.30 × 0.93 resp. 1.22 × 0.93.

Fr. Granacci.

I. Links der Palast Potiphars, wo die Szene mit der Verführung gespielt hat. Joseph entweicht ohne Mantel. Soldaten oben auf der Balustrade, in den hohen leeren Hallen unten wandeln Alte. Der junge Jude wird von fünf Männern ins Gefängnis abgeführt. Auf sehr hoher Säule die Statue eines Gottes. Eine Stadt im Hintergrund.

II. Joseph stellt seinen Vater Jacob und die Brüder dem Pharao vor. Sehr weiter Platz, von geschlossenen Palästen und Arkaden umstellt; in der Tiefe ein Octogon. Menschengruppen allerorts; rechts hinten ein Rhinozeros. Die eigentliche Szene links vorn.

Beide Tafeln gehören zum Möbelschmuck des Brautgemachs des Pier Franc. Borgherini und der Margherita Acciaiuoli, an dem außer Granacci, Pontormo, Andrea del Sarto und Bacchiacca beteiligt waren. Vgl. Nr. 810 bis 816.

## 814. 815. London, National Gallery 1218 und 1219, aus Pal. Borgherini-Florenz. Tafel CLXXI

Zwei Truhenbilder mit Josephgeschichten. Je 4 ft. 7½ in. × 1 ft. 2 in.

Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca, 1494—1557.

I. Benjamin wird von den Leuten Josephs gefangen genommen und tut, von seinem Bruder Jacob begleitet, rechts einen Kniefall vor Joseph.

II. Joseph und seine Brüder; der Becher Benjamins. Drei Gruppen: links werden die abreisenden Brüder zurückgehalten; in der Mitte kniet Benjamin vor dem Bruder; rechts ziehen die Brüder zu Jacob weg. — Ausführliche Beschreibung im londoner Katalog.

Auch diese Truhenbilder gehören zu dem Möbelschmuck des Hochzeitszimmers von Pier Francesco Borgherini und der Margherita Acciaiuoli, an dem Andrea del Sarto, Granacci, Pontormo und Bacchiacca beteiligt sind.

Vgl. die oben genannten Vasaristellen und seine Vita di Bastiano da S. Gallo.

## 816. London, National Gallery Nr. 1131, früher Florenz, Pal. Borgherini, dann Sammlung des Duke of Hamilton.

Lettuccio. Josephs Erhöhung in Egypten. 3 ft. 8 in. × 4 ft. 1 in.

Jacopo da Pontormo.

Beschreibung im londoner Katalog und bei Vasari VI, 261; vgl. die vorigen Nummern.

1529 hat Margherita Acciaiuoli dem französischen Legaten Franz I., Gio. Battista Palla, der die ganze Brautkammereinrichtung rauben wollte, so scharf geantwortet, daß er von seinem Vorhaben abstand.

Vasari spricht (V, 343) von einem lettuccio, wo „Giuseppe serve Faraone", das Franc. Granacci gemalt habe; er verwechselt die hier beteiligten Maler öfter.

Berenson erwähnt in Panshanger bei Lord Pembroke noch zwei Josephgeschichten von Pontormo.

## 817. Dresden, Gemälde-Gallerie Nr. 75, aus Palazzo Benintendi, Florenz. Tafel CLXXIII

Der Uriasbrief. 1.72 × 0.85.

Franciabigio, 1523.

Links das Haus des Urias, wo Bathseba in der roten Marmorwanne mit ihren Frauen badet. Urias schläft im Freien auf der Balustrade im Mittelgrund. Rechts der große stattliche königliche Palast; auf dem Balkon David, der Bathseba erblickt. In der Halle ein Festmahl; rechts empfängt Urias den Brief. Im Hintergrund das Kriegslager. Bez. und datiert 1523. Das Wappen der Benintendi in der Badehalle.

Vasari spricht über die Ausschmückung des Pal. Benintendi, in die sich Franciabigio mit Pontormo und Bacchiacca teilte (V, 196—197). Vgl. die folgenden Nummern.

## 818. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 267, früher Pal. Benintendi, Florenz.

Taufe Christi. 1.66 × 0.75.

Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca, 1523.

Christus, von zahllosem Volk umgeben, steht im Jordan und neigt sich vor Johannes. Hinter Christus zwei Engel und sich entkleidende Männer. Felsige Landschaft.

Nach Vasari VI, 455 für Pal. Benintendi, Florenz, gemalt. Die Herausgeber des Vasari nennen das Bild ein Spallierabild. Vgl. Nr. 817 und 819.

Vgl. Schiaparelli l. c., S. 165.

## 819. Dresden, Gemälde-Gallerie Nr. 80, aus Pal. Benintendi, Florenz. Tafel CLXXIII

Das Leichenschießen. 1.96 × 0.84.

Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca, um 1523.

Nach den Gesta Romanorum (ed. Graesse, Kap. 45, S. 67) hatte ein König drei uneheliche und einen ehelichen Sohn. Beim Streit um die Erbschaft rät ihnen der Geheimsekretär des Königs, auf den Leichnam des Vaters zu schießen; wer am tiefsten hineinschösse, der solle das Reich erhalten. Der erste Sohn schoß dem Vater die rechte Hand ab, der zweite ihm ins Gesicht, der dritte ins Herz; der vierte aber weigerte sich überhaupt zu schießen und erhielt das Reich. Unser Maler reduziert die Geschichte auf drei Söhne. Der Mittelbau zeigt den Geheimschreiber mit den Edlen des Reichs und den Soldaten. Der zweite Sohn schießt eben den Pfeil, der dritte kniet an den Stufen neben seinem fortgeworfenen Bogen. Reichliche Zuschauer an beiden Seiten des Vordergrundes; in der Gruppe hinter der Leiche ein fast nackter Mann. Zahlreiche Genreszenen im Hintergrund.

Von Vasari V, 196 bezeugt als Bacchiaccas Arbeit für Pal. Benintendi.

Das Thema des Leichenschießens kommt auch auf einer geschnitzten Truhe des Kunstgewerbemuseums in Berlin vor; vgl. ferner das oben genannte Bild in Bologna (Kat. Nr. 550).

## 820. Florenz, Uffizien Nr. 1223. Tafel CLXXIV

Der Tempel des Hercules. 1.49 × 0.73.

Franciabigio.

Große dreiteilige Tempelarchitektur mit Vorhalle. Die Statue des nackten Hercules mit Keule, Löwenfell und Köcher in der Mitte; vor dem Postament liegt der Bogen. Fünfzehn Männer und Frauen blicken ehrfürchtig zu dem Heros auf, „Vertreter der Kriegs- und Friedenswelt" (Milanesi). — Hercules kam auf der Rückkehr vom Fang der Rinder des Geryoneus durch Latium. Hier wollte ihm Cacus die Herde rauben; Hercules tötete den Räuber in seiner Höhle. Die herbeiströmenden Latier, darunter ihr König Evander, dankten dem Helden für die Befreiung. Hieran schließt sich das Wunder dello specchio della Diana (des Sees von Bracciano), für das die Einwohner des ciminischen Waldes ebenfalls Hercules danken.

Vgl. Vasari V, 197.

## 821. 822. Florenz, Palazzo Corsini Nr. 241.

Zwei Seitenbilder. Je 0.42 × 0.29.

Franciabigio.

Narciss und Echo: Narciss am Bach.

Vermutlich Seitenbilder einer Truhe.

**823—825. London, Sammlung Benson.**

Drei Bilder von einer Truhenfront mit Szenen der Narcissussage.

Franciabigio.

Vgl. Lai de Narcisse: die Prinzessin Dane, Tochter des Königs von Theben, wird von Narciß verschmäht; sie ruft Amors und Venus' Rache an und stirbt dann neben dem Geliebten, als Venus ihn tötet.

Abb. des einen Bildes, Narciß an der Quelle, bei Muther, Gesch. d. Malerei I, 158.

**826. Florenz, Stef. Bardini, Katalog 1899, Nr. 365, Pl. 64. Tafel CLXXV**

Moses und die Mannalese.

Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca.

Das kleinfigurige Bild mit ca. 65 Personen gehört zu einer ähnlichen Folge wie die der casa Benintendi. Über Bacchiaccas Interesse an „tutte le sorte d'animali" vgl. Vasari VI, 455.

**827. London, National Gallery Nr. 1304. Tafel CLXXV**

Seitenbild: Marcus Curtius. $9\frac{1}{2} \times 7\frac{1}{2}$ in.

Bacchiacca (nach Frizzoni). Londoner Katalog: „Umbrian School".

Der prächtig geschmückte, im goldenen Panzer schimmernde Reiter hat mit der Rechten den Dolch erhoben und sprengt auf die Flammen des Abgrunds zu. Bach, Brücke, Burghügel. — Liv. 7, 6; Plut., Rom. 18.

Frizzoni, Arch. stor. dell'Arte 1895, p. 104.

Berenson bildet in den Florentine Drawings, Tafel CLXVIII ein Tondo aus dem British Museum, Nr. 183, mit Mucius Saevola von Bacchiacca ab.

**828. 829. Berlin, Sammlung E. Schweitzer. Tafel CLXXVI**

Einsatzbild: Leda mit dem Schwan. $0.37 \times 0.28$.

Bacchiacca.

Leda steht nackt vor Bäumen; der neben ihr stehende Schwan trinkt aus ihrer linken Brust, die sie wollüstig dem Tier zuschiebt. Am Boden neben den Eierschalen die drei Kinder Castor, Pollux und Helena (Klytaemnestra fehlt).

Im Museum von Brüssel, Nr. 843, findet sich eine ähnliche Komposition von Franciabigio (1 m × 0.75 m groß). Siehe darüber Frizzoni im Arch. st. d. a. 1896, p. 400.

**830. Mailand, Sammlung Litta.**

Innenseite eines Spinettdeckels.

Bacchiacca.

Der Wettkampf zwischen Apoll und Marsyas.

**831. Wiesbaden, Städtische Gemäldesammlung Nr. 118.**

Truhenbild mit der Lucreziageschichte. 0.84 × 0.34.

Franciabigio (früher Peruzzi).

Das Gastmahl des Brutus mit Spurius, Collatinus und Valerius in offener Pfeilerhalle; Lucrezia tritt hinzu und ersticht sich; vier Personen sind um sie beschäftigt.

**832. 833. Früher Rom, Galleria Torlonia.**

Zwei Truhenbilder.

Franciabigio.

Der Verbleib dieser Tafeln und ihr Thema war nicht zu ermitteln.

**834. 835. Florenz, Uffizien Nr. 1198.**

Desco oder Scodella. Durchmesser 0.54.

Pontormo.

Geburt des Täufers. Rückseite: Wappen des Monte di pietà.

Ein zweites Stück mit der Namengebung des Johannes im Palazzo Davanzati (Elia Volpi) in Florenz.

---

**836. London, Victoria-Albert-Museum 1869, 278.**

Großer geschnitzter Cassone, zweigeteilt mit Wappencartouche.

Lucca, 16. Jahrhundert.

Darstellungen: Hercules den Antaeus erwürgend; M. Curtius, sich in den Abgrund stürzend.

**837. Siena, Museo dell' opera.** **Tafel CLXXVII**

Geschnitzter Cassone im Hochrelief.

Siena, Ende 16. Jahrh.

Die horizontal gelegte ovale Mittelcartouche zeigt Hercules und Antaeus in flachem Relief; in den vertikalen Eckcartouchen nackte Frauen mit Schlangen. Große Putten in Hochrelief an Blütendolden. Im Sockelfries hängende Tücher und Muschelornament.

**838. Florenz, Palazzo Strozzi.** **Tafel CLXXVI**

Cornicebild, ca. 2.60 × 2.30.

Schule Sodomas.

Die drei Parzen; der Tod, Chronos, Amor. — Im Palazzo Petruzzi in Siena waren ebenfalls die drei Parzen gemalt; vgl. Text S. 139.

### 839. Siena, Accademia Nr. 335.

Desco da parto. Durchmesser 0.47.

Siena, um 1500.

Im Wald liegt ein Jüngling im Schoß eines Mädchens. Umschrift des Rahmens: La fè ti manterrò mentre che vivo, e solo Amor è quel che mi fa vivo.

### 840. Florenz, Privatbesitz.

Cornicebild. 2.00 × 0.80.

Gir. Genga.

Raub der Helena. Rechts die Schiffe, in der Mitte Paris, Helena hochhebend. Die Gefährten wehren die Verfolger ab.

### 841. London, Rob. Benson.

Cornicebild: Die Flucht der Cloelia. 48½ × 24 in.

Domenico Beccafumi.

Cloelia flieht mit sieben Gefährtinnen aus dem Lager des Porsenna über den Tiber. Jenseits des Flusses sieht man Rom (Castel S. Angelo) und den Soracte.

Burlington Exhibition of Sienese pictures 1904, Nr. 60, S. 21 und 68 des Katalogs.

### 842. Florenz, Uffizien, Depot.

Truhenbild. 1.25 × 0.74.

Schule Beccafumis.

Die Flucht der Cloelia, s. vorige Nummer.

### 843. Siena, Palazzo Bindi-Sergardi.

Scipios Enthaltsamkeit.

Beccafumi.

Eine Darstellung des gleichen Themas von Beccafumi auch in Lucca, Pinacoteca.

### 844. Amsterdam, Sammlung Lanz. Tafel CLXXVIII

Truhenbild. 1.04 × 0.28.

Beccafumi (nach Lanz: „Piero di Cosimo").

In einem Hafen landen Galeeren mit hochgerafften Segeln. Das Hauptschiff trägt die Fahne der Medici. Im Hintergrund eine Stadt mit gewaltigen Bastionen und eine offene Halle in der Art der loggia de' Lanzi in Florenz. Die Angekommenen werden am Strand herzlichst begrüßt; Reiter sprengen den Berg herauf.

Der Name Beccafumi wird mit Beziehung auf das londoner Bild, Nr. 1430: Esther vor Ahasver vorgeschlagen.

Falls mythologisch zu deuten, wäre an Theseus' Landung in Creta zu denken.

## 845. Blockley, Northwick Park, Sammlung Spencer-Churchill.

Tanaquil und Marcia. Je 36 × 20½ in.

Beccafumi.

Tanaquil, die Gattin des Tarquinius Priscus, in der Renaissance meist Carilla genannt, ein Muster der Sittenstrenge. Sie gewann durch ihr kluges Benehmen nach der Ermordung des Gatten ihrem Schwiegersohn Servius den Thron. Liv. 1, 34, 41.

Marcia, das Weib des Cato von Utica, dann des Hortensius, dann wieder Catos.

Abb. Arundel Club 1913, Nr. 7 u. 8. Obwohl aus dem Cinquecento, durchaus noch im Stil der donne famose des Quattrocento.

## B. Rom.

## 846. 847. Wien, Sammlung Liechtenstein Nr. 202 und 207. Tafel CLXXVIII

Zwei Schmalbilder, Grisaillen; Allegorie der Musik und Apollo mit den Musen, wohl von einer Orgel stammend.

Polidoro da Caravaggio (Caldara).

I. Die Musica sitzt mit Harfe und Buch auf einem mit Schlangen geschmückten Thron. Harfe, Mandoline und Flöte liegen am Boden. Putten halten die Tabellen mit den Zahlen der Harmonien. Am Tisch rechts sitzt ein Alter und schreibt (Noten?). Eine Orgel, eine Posaune, eine Mandoline, ein Spinett (?) vor ihm. Links zunächst ein Mann mit Handorgel, der den Blasebalg mit der Linken und zugleich mit der Rechten die Tasten drückt. Geige und Harfe liegen am Boden. Ganz links ein zweiter Alter, beim Schein der Lampe mit Zirkel und Lineal zeichnend, vielleicht der Orgelbauer. Die drei nackten Putten am Amboß vor ihm sollen wohl die Bekrönung der neuen Orgel herstellen. Überall sehen wir den Sieg der Orgel über Zupf- und Streichinstrumente.

II. Apollo auf dem Hügel der Mitte vor Bäumen sitzend und geigend, ähnlich wie auf Raffaels Parnaß. Fünf Musen links mit Orgel, Gesang, Geige, Mandoline, Flöte; die vier andern rechts mit Posaune, Tamburin und Becken. Pegasos stürmt von links heran, der Satyr (ganz rechts) trollt sich.

Polidoro ist mit Maturino der eifrigste Mythologe der Raffaelschule. Seine Grisaillen sind meistenteils nur in den Stichen von Goltzius, Sadeler usw. erhalten; daraus lernen wir ihn als guten Kenner des Livius (Raub der Sabinerinnen, Horatius Cocles, Cloelia, Camillus) kennen; aus dem griechischen Mythus hat er die Sagen von Perseus, Hercules, Jupiter und Chronos, Niobe, Raub der Proserpina, Odysseus und Aias, Prokris und Kephalos illustriert — alles vor 1528, wo die Pest in Rom ihn zur Flucht nach Neapel zwang. Unsere Tafeln sind nur eine bescheidene Probe dieser reich und breit gestaltenden Dekorationskunst, in der das einstige Truhenbild sich zum Fresko an der Fassade und in den Festsälen der römischen Renaissancepaläste wandelt und ausbreitet.

**848. Venedig, Sammlung Rezzonigo, Vendita 1898 in Mailand.**

Dido empfängt die Geschenke des Aeneas.

„Baldassare Peruzzi."

Dido sitzt mit Anna, Aeneas und Achates an der Tafel; sie herzt den in Julus verwandelten Amor ahnungslos. Da bringen die Gefährten des Aeneas Schätze, die dem Brande Troias entronnen sind, z. B. das Gewand Helenas und eine Krone aus Gold und Steinen. Im Hafen die Schiffe des Aeneas; rechts die Bastionen von Carthago. Aeneis I, 643ff.

Reinach, Répertoire de Peintures I, 652.

**849. Mailand, Conte Giovio.**

Dido und Aeneas.

Baldassare Peruzzi (nach Berenson). Vielleicht identisch mit Nr. 848.

**850. Amsterdam, Sammlung Lanz.** **Tafel CLXXVII**

Geschnitzte Truhe auf Löwenfüßen.

Römisch, um 1530.

Auffallend hoher Kasten, ladeförmig, mit flacher leerer Front. Geschnitzte Hermen an den Seiten, buschige Löwenköpfe an den Füßen. Die Kante des flachen Deckels ist mit Ovoli verziert.

**851. Paris, Sammlung E. Gaillard.**

Geschnitzte Truhe mit dem Triumphzug Caesars.

Rom, um 1530.

**852. Petersburg, Ausstellung privater Kunstschätze 1885.**

Geschnitzte Truhe.

Rom, um 1530.

Darstellungen des Mucius Scaevola am Kohlenbecken und des Horatius Cocles. In der Mitte die Cartouche des Wappens.

**853. Spoleto, Pinacoteca.** **Tafel CLXXIX**

Geschnitzte Prunktruhe in Wannenform, mit eingezogener Front.

Mittelitalienische Arbeit, um 1550.

Am Sockel schönes Zungenornament. Die Front dreigeteilt: rechts und links die Wappen der Stadt Spoleto, ein Kreuz und ein daherjagender Reiter. Akanthusblätter mit Voluten

trennen diese Felder vom Mittelstück, wo Ranken mit schweren Dolden und Blumen sich winden. Die vier Schlüssellöcher in vier Masken. Gehöhter Deckel mit Blattwerkdekor. Sehr reiches Prunkstück der Stadtherrlichkeit.

### 854. Mailand, Castello Sforzesco. Tafel CLXXX

Geschnitzter vergoldeter Cassone. Geschweifte Wannenform.

Römisch (?), um 1550.

Löwentatzen als Fuß. Der Sockel mit schwerem Laub in Palmettenform. Die Front leichter und heiter; Fruchtkränze, flatternde Bänder, Granatdolden. Zahnschnitt und Rosoni schließen nach oben ab. Der Deckel nur wenig gehöht.

In der Form ist diese Truhe derjenigen in Spoleto verwandt (S. Nr. 853).

### 855. London, Victoria-Albert-Museum. Tafel CLXXIX

Geschnitzte Truhe mit zwei liegenden nackten Frauen. $33\frac{1}{2} \times 27$ in.

Römisch, um 1550.

Masken am ausgeschnittenen Sockel. Am Unterteil Palmetten. Im Hauptstück das Wappen (steigender Fuchs und Flammenbündel), von zwei nackten Putten gehalten. Der ein Blumenfüllhorn haltenden nackten Frau links bringen die Putten Kränze, der rechts gelagerten Pinien und Garben.

### 856. Bracciano, Castello Orsini.

Profilierte geschnitzte Truhe mit rechteckiger Mitte und ovalen Seitenfeldern, die wieder viereckig umzogen sind.

Rom, 16. Jahrhundert.

In den beiden ovalen Feldern lagern zwei nackte Frauen.

### 857. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Tafel CLXXX

Dreigeteilter geschnitzter Cassone, zum Teil vergoldet, mit gerader Front und überhöhtem Deckel.

Römisch, um 1550.

Löwentatzen und ausgeschnittene Consolen als Fuß. Gefüllte Zungen als Dekor des Sockels. In der Mitte der Front das von Putten gehaltene Wappen (Knabenherme). Links: Apollo die Söhne der Niobe niederschießend; rechts Diana, vor der eine junge nackte Niobide schon tot am Boden liegt, die sechs Schwestern fliehen nach rechts, wo die verzweifelte Mutter zusammenbricht. An den Ecken Wächter im Turban.

W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, S. 80, Abb. 95.

Da über die Truhen des K. Friedrich Museums eine besondere Publikation vorbereitet wird, haben wir andere Stücke der Sammlung nicht aufgenommen.

**858. Berlin, Kunstgewerbemuseum.**

Geschnitzte Niobidentruhe, vergoldet. 1.78 × 0.75. Dreigeteilt.
Rom, um 1550.

Rechts Diana mit ihren Opfern, eine der Töchter Niobes bricht eben zusammen. Links Apollo mit den Söhnen der Niobe, an der Ecke Gefesselte. Vgl. Nr. 857, wo eine andere Mitte.

Eine dritte römische Niobidentruhe im Besitz des Prinzen Friedrich Leopold in Glienicke, 1.64 × 0.68 groß.

W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, S. 81.

**859. London, Victoria-Albert-Museum 32, 672.** **Tafel CLXXIX**

Geschnitzte Truhe mit Caesars Kampf und Sieg.
Rom, um 1560.

In der Mitte das Doppelwappen (steigender Löwe und Fürstenkopf im Profil). An den Ecken Krieger. Dazwischen zwei Caesarszenen, die durch die Aufschriften am Sockel erklärt werden: „Eamus; jacta est alea" und „Veni vidi vici". Hier am Sockel Sphinxe, Palmetten und Trofei. Gehöhter Deckel mit Schuppenmuster.

**860. Paris, Sammlung Seillière, Katalog Nr. 544.**

Zweiteiliger Cassone, geschnitzt. 1.85 × 0.72.
Rom, 16. Jahrhundert.

Links: Caesar überschreitet den Rubikon; rechts Caesars Triumph. Seitlich Sklaven.

**861. Paris, Sammlung Spitzer Katalog Nr. 705.**

Geschnitzter Cassone, zweiteilig. 1.64 × 0.68.
Rom, 16. Jahrhundert.

Rechts thront Romulus, er gibt eben den Befehl, die Töchter der Sabiner zu rauben; rechts der Raub der Sabinerinnen am Tiber (Flußgott).

**862. London, Victoria-Albert-Museum 17430.** **Tafel CLXXX**

Geschnitzte, reichverzierte, zweiteilige Truhe mit Davids Sieg und Salbung. 40 × 30 in.
Rom, um 1550.

In der Mitte die Wappencartouche, von zwei Genien (Göttinnen?) umstanden. Links Davids Triumph und Bekränzung; rechts seine Salbung zum König. 2. Sam. 2, 4.

Hier ist auch der alte Untersatz erhalten, ähnlich wie bei dem von W. v. Bode, Ital. Hausmöbel der Renaissance, Abb. 96, reproduzierten Stück.

**863. Berlin, Kunstgewerbemuseum.**

Geschnitzte Truhe, dreiteilig.

Rom, ca. 1550.

In der mittleren Cartouche: das Leichenschießen.

**864. Berlin, Sammlung Matkowsky. Auktion Lepke 1910, Nr. 72.**

Geschnitzte Truhe in Wannenform. 1.59 × 0.61.

Römisch, um 1550.

In der Mitte das Wappen; rechts und links Phaëtondarstellungen.

**865. 866. London, Victoria-Albert-Museum 1857, 4416 und 4417.** Tafel CLXXXI

Zwei große geschnitzte Truhen, gelegentlich der Hochzeit der Julia Delfini und des Paolo Lancelotti im Jahre 1570 entstanden. Wannenform. 0.44 × 0.16 in.

Rom, 1570.

I. Die Füße bilden Löwenfüße und reich verzierte, ausgeschnittene Konsolen. Geflügelte Genien an den Ecken, gefesselte Frauenhermen zwischen den Feldern. Großes Wappen der Lancelotti in der Mitte, von Putten gehalten. Auf den vier Feldern Apollo, den Python tötend, Phaëton und Klymene vor Helios, Phaëton bittet Helios um den Wagen; Eridanos (Po), des Phaëton Sturz erwartend.

II. Das Gegenstück hat das Wappen der Delfini. Rechts der Sturz des Phaëton in den Eridanus, dann in drei Szenen die Daphnesage: Apollo erblickt Daphne, er wird von Amors Pfeil getroffen, er umklammert den Lorbeer. Prächtiges Beispiel für die Prunktruhen der römischen Spätrenaissance.

**867. Paris, Musée Cluny Nr. 1336.** Tafel CLXXXI

Großer geschnitzter Cassone mit gerader Front.

Rom, um 1570.

Masken und Palmetten an den Füßen, Victorien an den Ecken. In der Mitte die Cartouche mit dem Wappen des geflügelten Löwen. Links die Hochzeit des Jason und der Medea (mit Chiron); rechts Poseidon und Amphitrite. Am Architrav Masken mit Kränzen und Trofei.

**868. Florenz, Kunsthandel.** Tafel CLXXXII

Große geschnitzte Truhe mit überhöhtem Deckel.

Rom, um 1570.

Der stark ausladende Sockel trägt Masken und Kränze. Neben dem Wappen der Mitte (ein steigender Adler) die Erschaffung Adams und Evas. Puttenhermen an den Ecken. Ein Palmetten-Lotosfries am Architrav.

869. **Wien, Museum für Kunst und Industrie Nr. 5051.** **Tafel CLXXXII**

Reich geschnitzte Truhe im Stil der Spätrenaissance.

Rom, Ende des 16. Jahrhunderts.

Dies Stück zeigt die Truhe in der höchsten Steigerung ihres Dekors, nicht aber der Grundform. Mächtige Mascheroni, Masken und Puttenköpfe zwischen den schweren Kränzen. Die ovalen Felder zeigen Putten beim Spiel mit Bären.

870. **Parma, Museo.**

Großer geschnitzter Cassone auf hohen Volutenfüßen, mit Wappen, Greifen und Ranken.

Rom, Ende des 16. Jahrhunderts.

Abb. Laudadeo Testi, Parma, S. 113.

871. **Bracciano, Castell Orsini.** **Tafel CLXXXII**

Geschnitzter Superiore eines Bettes.

Römisch, um 1540.

Die Füllung hat in der Mitte das Wappen mit dem Pinienzapfen. Seitlich Greifen, Dolden und Ranken. Ein leichteres Blattmuster schließt das Ganze ein.

872. **Rom, R. Richards.**

Renaissancebett mit dem Parisurteil im Superiore; der Postergale ist nicht bemalt.

Rom, um 1560.

Giuliano di Baccio d'Agnolo machte für Fil. Strozzi ein Prunkbett, das sich zu Vasaris Zeiten in der Casa Vittelli in Città di Castello befand. Ein zweites Bett von 1574 wird in den Documenti dell' arte senese von Milanesi erwähnt.

Vgl. den Katalog Erculeis zur römischen Ausstattung 1885.

873. 874. **Chieti, Signor Selecchi.** **Tafel CLXXXIII**

Zwei geschnitzte Cassoni mit Monatsdarstellungen.

Abruzzen, um 1550.

I. Das Dreschen des Korns, die Weinernte.

II. Einsammeln der Früchte, Holzschlag, Schweineschlachten.

In der Mitte beide Male die grinsende Maske des Gottes des Natursegens.

875. **Rignano Flaminio (Abruzzen), Municipio.** **Tafel CLXXXIII**

Geschnitzter Cassone mit gerader Front, zum Teil vergoldet.
Abruzzen, 16. Jahrh.

Der untere Teil wellenförmig von Bändern durchzogen, dazwischen rosoni; oben Lotosblüten und Rosetten von Bändern in Omegaform umlaufen. Davor in der Mitte das Wappenschild (Festungsturm auf drei Hügeln). Flacher Deckel.

876. **Rignano Flaminio, Municipio.**

Geschnitzte Truhe, Wannenform, überhöhter Deckel.
Abruzzen, spätes 16. Jahrhundert.

Hermen an den Ecken. Große schwere Volutenranken bedecken die Front; in ihnen Putten mit Füllhörnern. Das Wappen der Mitte (drei parallele Schwerter) hält ein Putto, neben ihm zwei Löwen. Ein schwerer gedrehter Strick schließt nach unten ab. Am Oberteil Palmetten-Lotosfries.

## C. Venedig 16. Jahrhundert.

877. 878. **Padua, Museo civico.** **Tafel CLXXXIV**

Myrrha, Adonis und Erysichthon. Je 1.64 × 0.36. Wandbilder.
Giorgione (L. Venturi: Romanino).

I. Die verstoßene Myrrha. Verwandlung in einen Baum. Geburt des Adonis. Venus und Adonis.

II. Erisychthon haut den heiligen Baum um und tötet dabei einen protestierenden Gefährten. Zur Strafe haucht ihn links die Fames an, so daß er ewig Heißhunger spüren wird.

Ovid, Met. X, 300ff. (Myrrha) und VIII, 738ff. Dazu Ovidausgabe Venedig 1497, mit Holzschnitten zu Buch VIII und X.

Über die sehr freie Variation zu Ovid und die Abhängigkeit der Bilder von den Holzschnitten vgl. L. Justi, Giorgione I, S. 190ff. u. II, Nr. 42—45.

879. **Venedig, Seminario patriarcale.** **Tafel CLXXXIV**

Apollo mit Python, Apollo und Daphne. 1.25 × 0.60. Wandbild.
Giorgione (Kopie eines Schülers). L. Venturi: A. Meldolla.

Links Apoll, Python erschießend (dieser abgeschnitten); in der Mitte Apoll mit Amor; rechts Apollo, Daphne nachjagend, die in einen Lorbeer verwandelt wird.

Ovid, I 438ff., 456ff., und dazu die Holzschnitte der venezianer Ovidausgabe 1497. Vgl. L. Justi, Giorgione, S. 189f.

Ridolfi, Maraviglie dell' Arte 1646, nennt eine Serie von 18 Schmalbildern (nicht Truhenbildern!) Giorgiones: Goldenes Zeitalter, Gigantenschlacht, Deukalion und Pyrrha,

Apoll mit Python und Daphne (s. oben), Io und Argus, Phaëton, Kallisto, Mercur mit den Rindern Apolls, Raub Europas, Kadmus, Actaeon, Venus und Mars in Vulcans Netz, Tod der Niobiden, Philemon und Baucis, Ariadne, Hercules und Deianeira, Apoll und Hyakinthos, Venus und Adonis. Dies sind nicht Truhen-, sondern Wandbilder.

Außerdem soll Giorgione nach Ridolfi auch zwölf Bilder mit der Fabel Amors und Psyches gemalt haben.

## 880—882. Padua, Museo civico Nr. 42 und 43, und Pest, Garibaldi Pulszky. Tafel CLXXXV

Einsatzbilder: Leda mit dem Schwan und zwei andere Mythologien.
Schule Giorgiones (Gronau: Campagnola).

1. Leda von Zeus in Gestalt eines Schwanes begattet. Ovid, Heroid. 16 (17).
2. Jason von Hypsipyle Abschied nehmend (?). Ovid, Heroid. 6.
3. Orpheus (?).

Über diese drei Einsatztafeln vgl. L. Justi, Giorgione I, 267f. und L. Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, S. 254. Da das erste Bild den Stoff aus den Heroiden Ovids hat, werden wohl auch die beiden anderen Bilder dort ihre Erklärung finden.

## 883. Bergamo, Galleria Lochis Nr. 205.

Einsatzbild: Der Schlangenbiß Eurydikes. 0.53 × 0.39.
Giorgione (?).

Links wird Eurydike von der Schlange gebissen; rechts die brennende Stadt (Unterwelt?), davor das Scheitern der Befreiung. Eurydike wendet sich um, Orpheus eilt davon.

Ovid, Metam. X, 1—63.
L. Justi: Giorgione I, 197, II, Nr. 46.
L. Venturi l. c., p. 255.
B. Berenson: The study and criticism of ital. art I, 76. „A copy after Giorgione."

## 884. 885. Allington Castle, England, Sir Martin Conway, früher Sammlung Albarelli-Verona.

Zwei Einsatzbilder: Jugend des Paris. Je 0.65 × 0.44.
Giorgione, Frühzeit.

I. Der Hekuba hatte geträumt, der von ihr zu gebärende Sohn werde einen Feuerbrand entzünden. So befahl Priamus dem Diener Agelos, das Kind auszusetzen. Es wird fünf Tage lang von einer Bärin gesäugt. Dann (dies ist der dargestellte Moment) findet man das Kind unverletzt wieder.

II. Das Kind wird nun von Agelos aufgenommen und der Frau des Hirten zur Pflege übergeben.

Ludw. Justi, Giorgione I, S. 121f., II, Nr. 18 und 19.
Hygin Fab. 91.

## 886. Rom, Galleria Borghese.

„Amore sacro e profano". 2.79 × 1.17. Cornicebild.

Tizian.

Neuere Deutungen:

Venere ed Elena, Ilias III, 394—400, und Aeneis VI (L. Ozzola, Arte 1906, S. 298).
Fonte d'Ardenna (Palmarini, Nuova Antologia 1902, 1. August).
Venus und Medea (Wickhoff, Jahrbuch d. pr. Kss. 1895, S. 34).
Venus und Medea (U. Gnoli, Rassegna d'arte 1907, 177).
Sappho und die Najade, Ovid, Heroiden XV. (Poppelreuter, Repertorium f. Kw. 1913, S, 41 ff.)

## 887. Dresden, Gemälde-Gallerie.

Galathea. 1.29 × 0.53. Cornicebild.

Jacopo de' Barbari, um 1505.

Die nackte, von Schleiern kaum verhüllte Nereide steht auf dem Delphin, den sie mit der Linken am Zügel lenkt. Vermutlich das Gegenstück zu einem Polyphem oder Acis. Einsatzbild oder Schrankfüllung? Vgl. Ovid, Metam. 13, 750ff. Ilias 18, 45. Hesiod, Theog. 250. Theocrit 6, 11.

Das Inventar der Guardaroba des Großherzogs Ferdinand II. von Toscana erwähnt eine Galathea, nackt, mit Zephyros; $1^3/_4$ braccia hoch, $1^1/_3$ breit.

## 888. Florenz, Privatbesitz. Tafel CLXXXV

Reiter vor den Mauern einer Stadt.

Venezianisch, um 1520.

Eine ummauerte Stadt wird verteidigt; die Zugbrücke ist hochgezogen, feindliche Truppen stehen vor dem Tor. Zwei Männer in eifriger Unterhandlung auf dem Weg; auf sie sprengt ein junger Reiter zu, der die Hauptfigur des Bildes ist. Die Stadt hat venezianischen Charakter. Die hochragende Säule scheint der des S. Teodoro auf der Piazzetta in Venedig nachgebildet. Links ein Fluß mit Brücken.

Vielleicht ein Bild aus der Hypsipylesage und zwar der Anritt der sieben Helden gegen Theben; also eine Szene, die der auf Giorgiones Bild beim Fürsten Giovanelli vorausgeht.

## 889. Paris, Sammlung Trotti, früher Galleria Manfrin-Venedig.

Tafel CLXXXVI

Längsbild: Caesar wird der Kopf des Pompeius überbracht. 1.78 × 0.33.

„Dom. Campagnola", 1482—1520.

Die Tradition sieht hier irrtümlich den Kampf der Horatier und Curiatier (Liv. 1, 24ff. Val. Max. 6, 3, 6) dargestellt. In dem Zelt links thront Caesar, ihm wird der Kopf seines Feindes überbracht. Rechts der Überfall des Pompejus durch die Soldaten des Ptolomaios und sein Tod.

**890. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. 08,64.** **Tafel CLXXXVI**

Vergoldete, profilierte und bemalte Truhe.

Venedig, um 1530.

Reiche Profilbänder überziehen die beiden Seitenflächen der Front; in ihrer vertieften Mitte Arabesken mit Nymphen. Im Centrum ein breitgelegtes, vertieftes Oval mit Szenen aus der Romulussage (Romulus und Remus bei der Wölfin, der Bau der Stadt, Romulus und Remus an der Stadtmauer, der Kampf mit den Sabinern).

**891. London, Victoria-Albert-Museum 1906, 254.**

Zweigeteilter Cassone mit Bildfüllungen.

Venedig, 16. Jahrhundert.

Links Orpheus, die Leier spielend, wodurch er alle Tiere, auch den Drachen bezwingt. Rechts der andere Drachenbezwinger Georg, der mit dem Schwert Margarethe vom Drachen befreit.

**892. Schwerin, Großherzogl. Museum.** **Tafel CLXXXVI**

Geschnitzte und bemalte Truhe mit Artemis und Kallisto; Zeus und Antiope. Zwei ovale Längsfelder, je 0.45 × 0.17, in der Mitte ein geschnitztes Wappen.

Venezianisch, um 1540.

1. Artemis sitzt rechts und spricht das Urteil über den Fehltritt der entkleideten Kallisto.
2. Die nackte Antiope liegt schlafend auf dem Bett; Zeus als Satyr hebt den Vorhang. Ovid, Metamorphos. II, 400ff. Odyssee XI, 260ff.

**893. Berlin, Kunstgewerbemuseum.**

Geschnitzte Truhe mit Poseidons Triumphzug. 1.77 × 0.75. Deckel modern.

Venedig, 16. Jahrhundert.

Der mit Tritonen und Nereiden heranfahrende Wassergott soll die Idee der Seefreude und Seeherrlichkeit verkörpern.

Vgl. J. Lessing, Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin, Heft 12. (Berlin, Wasmuth, 1891.)

Auf der histor. Ausstellung in Frankfurt 1875 erschien eine Truhenwand mit ähnlicher Komposition.

# IX. Literaturverzeichnis.

Vorbemerkung: Von den Zeitschriftenaufsätzen wurden in dieses Verzeichnis nur die wichtigeren aufgenommen, die kleineren sind nur im Katalog erwähnt. Die Kataloge der Sammlungen und Versteigerungen sind nicht mit aufgeführt; auch sie sind aber, wo es sich um Entlegenes handelt, in dem Katalog zitiert.


Alessio: Storia di San Bernardino da Siena. Mondovi 1899.
Altschul: Italienische Lyrik des Mittelalters. Dresden 1911.
Amiani: Memorie istoriche di Fano.
Aless. d'Ancona: Sacre Rappresentazioni I—III. Florenz 1872.
— Origini del teatro italiano. Torino 1891.
— Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento. Arte 1902, p. 137ff.
Antoniewich: Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau. März 1898.
— Bulletin international de l'académie des sciences de Cracovie. 1898.
Archivio storico lombardo 1875: Il corredo nuziale di Bianca Maria Sforza-Visconti.
C. d'Arco: Notizie d'Isabella Estense (Appendice all' Archivio storico italiano).
Sabadini degli Arientis: Novelle Porrettane. Ferrara 1483.
Arundel-Club 1905, 1906, 1907, 1909, 1910, 1913. London.

F. Baldinucci: Notizie dei professori del disegno. 1847.
Baldry: The Wallace Collection. London 1904.
Vinc. Balzano: L'arte abbruzzese. Bergamo, Istit. grafico.
Barino: La parrocchia di S. Martino a Maiano. Firenze 1875.
E. Bertaux: Catalogue du musée André-Paris. Paris 1914.
Belgrano: Della vita privata dei Genovesi. Genova 1875.
Luca Beltrami: Il cofanetto nuziale di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (Nozze Sormani-Vanotti, Milano 1907).
R. Benz: Alte deutsche Legenden. Jena 1910.
B. Berenson: Die florentinischen Maler der Renaissance. Leipzig 1898.
— The North Italian painters of the renaissance. London 1907.
— The venetian painters of the renaissance. London 1903.
— The Central Italian painters of the renaissance. London 1903.
— Italienische Kunst-Studien und Betrachtungen. Leipzig 1902.
— Alunno di Domenico. Burlington Mag. I, 1906.
— Gazette des beaux arts. August 1905. Sept. 1906.
— Bulletin of the Metropolitan Museum of art. Newyork 1911.
— Katalog der Sammlung J. G. Johnson-Philadelphia. 1913. Band I.
G. Bernardini: Rassegna d'arte 1911, S. 39 (über die Trionfi in München).

Ach. Bertini-Calasso: Scritti di storia di filologia ed arte (nozze Fedele de Fabritiis).
Gius. Biadego: I Giolfino pittori. Venezia 1892.
Biagi: Due corredi nuziali (Nozze Corazzini-Brenzini). 1899.
Vespasiano da Bisticci: Vite di uomini illustri del Quattrocento I—III. ed. L. Frati. Bologna 1893.
— Deutsche Ausgabe von P. Schubring. Jena 1914.
G. Boccaccio: La genealogia degli Dei, tradotta per M. Giuseppe Betussi. Venetia 1704.
— Donne illustri. Ital. Ausgabe, Venedig 1558.
Bocchi-Cinelli. Bellezze di Firenze. Firenze 1677.
W. v. Bode: Italienische Hausmöbel der Renaissance. Leipzig o. J.
— Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. München 1905.
— Katalog der Sammlung O. Beit, Tewin Water, Welwyn. London 1913.
C. Boito: Arte italiana decorativa XIII.
W. Bombe: Geschichte der Peruginer Malerei. Ital. Forschungen herausgegeben v. Kunsthist. Institut Florenz. 5. Band. Berlin 1912.
— Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1912, S. 458.
— Der Freskocyklus des Domenico Veneziano im Pal. Baglioni in Perugia. Repertor. f. Kw. 1910, p. 295ff.
— Die Kastellanin von Vergi. Monatshefte f. Kw. 1914, 61ff.
— Justus von Gent. Mitteil. d. Kunsthistor. Instituts in Florenz. 3. Heft. 1913.
— Tovaglie Perugine. Rassegna d'arte 1914, Mai.
Ed. Bonaffé: Études sur le meuble en France au XVI siècle. Gazette d. b. a. 1885, S. 361.
— Études sur la vie privée de la renaissance. Paris 1898.
G. Boni: Un epilogo. Nuova Antologia. März 1907.
T. Borenius: The painters of Vicenza. London 1909.
Borghesi-Banchi: Nuovi documenti per la storia dell'arte ital. Siena 1898.
Ol. Brackett: Architect. Review V, S. 26.
A. Braghivolli: Arch. stor. lomb. III, 610.
Fr. Brandileone: Dai tempi antichi ai tempi moderni. Milano 1904.
G. Bruscoli: L'adorazione dei Magi. Florenz 1902.
Budinich: Un quadro di Luciano Laurana nelle Galleria di belle arti in Urbino. Trient 1900.
Burcardus: Alexander VI. und sein Hof, ed. L. Geiger. Stuttgart 1912.
Jakob Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien. 3. Auflage. Stuttgart 1891.
— Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.
— Cultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1885.
R. Burckhardt: Cima da Conegliano. Leipzig 1905.
W. Burger: Trésors d'art en Angleterre.
Burlington Fine arts club. Early venetian pictures. London 1912.
— Pictures of the school of Siena. London 1904.
— Pictures of Ferrara-Bologna. London 1894.
— Pictures of the Milanease school. London 1897.

N. Cagnolo: Lucrezia Borgia di Ferrara, sposa a Don Alfonso d' Este. Ferrara 1867.
F. Calvi: Bianca Maria Strozzi-Visconti. Milano 1888.
Calzini: L'Arte XI, S. 225.

N. Capponi: Storia della Repubblica di Firenze. Firenze 1875.
G. Carducci: Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV. Sesto S. Giovanni 1912.
Julia Cartwright: Isabella d' Este, Marquise de Mantoue. Paris 1912.
— Beatrice d'Este, a study of the Renaissance. London 1899.
— Painters of Florence. London o. J.
Cennino Cennini: Der Tractat der Malerei. Wiener Quellenschriften. Wien 1888.
G. Chaucer. Canterburysche Erzählungen. Deutsch. Zwickau 1827.
C. V. Chledowski. Rom II. Die Menschen des Barock. München 1912.
— Siena. Bd. I—II. Berlin 1905, 2. Aufl. 1914.
R. de Maulde la Clavière. Les femmes de la renaissance. Paris 1904.
Franc Colangelo: Vita di Gioviano Pontano. Napoli 1826.
A. Colasanti: Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento. Emporium 1904. Bd. 19. Nr. 111. S. 200ff.
S. Colvin: A Florentine picture chronicle by Maso Finiguerra. London 1898.
Comparetti: Virgilio nel medio evo. 1872 (deutsch, Leipzig 1875).
M. Conway: The gallery of art of the Royal institution. Liverpool.
H. Cook: The Newhaven Pollaiuolo. Burlington Mag. 1906, S. 53.
H. Cook u. T. Borenius: Catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond. London 1913.
Carl Cornelius: Jacopo della Quercia. Halle a. S. 1896.
Crowe-Cavalcaselle: Geschichte der ital. Malerei. Band II—V. Leipzig 1869ff.
M. Cruttwell: Ant. Pollaiuolo. London 1908.
L. Cust: Giov. Ant. Bazzi. London 1906.

A. Darcel: Revue des arts décoratifs 1888, IX, p. 67.
G. Dehio: Goethe-Jahrbuch III. S. 251ff.
— Ges. Aufsätze. München 1914.
J. Dennistown: Memoirs of the Duke of Urbino. London 1851.

Einstein et Monod: The Newyork Historical Society. Gazette d. b. a. 1905, S. 414ff.
R. Eisler: Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin v. Görz. Jahrbuch der K. K. Kommission für Kunst- und histor. Denkmäler. Bd. III, S. 2. 1895.
— Über Mantegnas Jugendwerke und die römische Antike. Helbings Monatshefte, München 1903, S. 159.
Ephrussi: Étude sur le songe de Poliphile 1888, p. 49ff (Extrait du Bulletin du Bibliophile.)
R. Erculei: Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsia esposte. Roma 1885.
Paul Ernst: Altitalienische Novellen, I und II. Leipzig 1903.

Cornelius von Fabriczy: Medaillen der ital. Renaissance. Leipzig o. J.
— Über die Klagenfurter Hochzeitstruhen. Rassegna d'arte 1909, S. 193.
— L'Arte. VIII. S. 401ff. (über Amico Aspertini).
J. von Falke: Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien 1894.
O. von Falke: Majolika. Berlin 1907.
— Kunstgeschichte der Seidenweberei, Band I und II. Berlin 1913.
G. Ferrari: Il legno nell' arte italiana. Mailand, Hoepli.
C. J. F. F.: Arte XV, p. 269 (Botticellis Zenobiustafeln).

A. Filangieri: Marciano Capella e la rappresentazione delle arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento. Napoli 1901.
G. Finsler: Homer in der Neuzeit. Leipzig 1912.
R. Foerster: Amor und Psyche. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen. 1895, S. 219.
— Lukian in der Renaissance. Archiv f. Litt. Gesch. XIV. S. 337.
— Jahrbuch d. preuß. Kss. 1887, S. 29ff.
B. Fontana: Renata di Francia. Roma 1889.
Stanislao Fraschetti: Le rappresentazioni allegoriche etc. Emporium 1902, p. 109.
L. Frati: Nuova Antologia 1907. S. 122.
Karl Frey: La Loggia de' Lanzi. Berlin 1885.
— Michelangelo Buonarroti. Band I. Berlin 1907.
— Quellen und Forschungen zu Michelangelo I. Berlin 1907.
L. Friedlaender: Deutsche Rundschau 1881, Jan.
Frimmel: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. S. 44.
— Studien und Beiträge zur Gemäldekunde. Dez. 1913.
R. Fry: Burlington Magazine 1910, S. 126.
Gustavo Frizzoni: Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo. Bergamo 1907.
— Notizie d' Opere di Disegno. Pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Bologna 1884.
— Kunstchronik 1886, S. 590.
— Archivio stor. d. a. 1896, S. 400 und 1895, S. 87ff.

C. Gamba: Rivista d' arte. VI, 1.
— Rassegna d' arte. 1906, p. 91 (L. Leonbruno).
A. Gaspary: Geschichte der Italienischen Literatur. Bd. I—II. Straßbg. 1888.
Joh. Gaye. Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV. XV. XVI. Tom. I—III. Firenze 1840.
L. Geiger: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882.
O. von Gerstfeld: Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. Stuttgart 1906.
O. von Gerstfeld und E. Steinmann: Pilgerfahrten in Italien. Leipzig 1910.
P. Ghinzoni: Frammento d'una cassa nuziale Sforzesca dipinta nel sec. XV. Archivo stor. lomb. 1880, p. 345ff.
A. Giulini: Nozze Borromeo nel sec. XV. Arch. stor. lombardo 1910, 280ff.
Umb. Gnoli: L'arte umbra. Bergamo 1908.
Th. Graesse: Jacobi a Voragine Legenda Aurea. Breslau 1890.
— Gesta Romanorum. Leipzig 1905.
Graffton Art Galleries. Old masters. 1911.
Grassi: Die zwei Reliquienschreine im Dom von Graz. „Kirchenschmuck" 1881.
R. Graul: Mitteilungen des städt. Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. 1913.
G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902.
G. Gruyer: La peinture en Chantilly. Paris 1902.
— L'art ferrarais. Paris 1898.
Gualandi, Memorie VI, S. 176.
C. Guasti: Inventario della libreria Urbinate compilato nel sec. XV. da Federigo Veterano, bibliotecario di Federigo. Giorn. stor. degli archivi Toscani Tom. VI und VII.

Cesare Guasti: Ser Lapo Mazzei. Volume I—II. Firenze 1880.
A. De Gubernatis: Storia comparativa degli usi nuziali in Italia. Milano 1878.
H. Guiness: A. del Sarto (The great artists). London 1901.

G. F. Hartlaub: Matteo da Siena und seine Zeit. Straßburg 1910. (Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 78.)
H. Harvard: Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII s. jusqu'à nos jours I. Paris.
H. Hefele: Stefano Infessura, Römisches Tagebuch (deutsch). Jena 1913.
G. F. Hill: Pisanello. London 1905.
A. M. Hind und S. Colvin: Catalogue of early italian engravings in the British Museum. London 1910.
H. Horne: Botticelli. London 1905.
— The Monthley Review. 1901, S. 114.
— Ricordi di Baldovinetti. Burlington Magazine 1903.
— Architectural Review. 1902, S. 61.
— Burlington Mag. XLIV, S. 131.
M. Hortis. Catalogo delle Opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchessa Rossettiana di Triente. S. 14—15.
Ch. Huelsen: Di alcune vedute prospettiche di Roma. Estratto dal Bull. della Comm. arch. communale. Roma 1911.
— On some florentine „Cassoni", illustrating ancient roman legends. British and American archæolog. society of Rome. 1911, Februar.
Hygini fabulae ed. Maur. Schmidt. Jena 1872.

E. Jacobsen: Das Quattrocento in Siena. Straßburg 1908.
— Arch. storico d. a. 1897.
— Repertorium f. Kunstwiss. XX, Heft 6.
Jacquemart: Histoire du Mobilier. Paris 1890.
Jarves Collection, Newhaven, U. S. A.: Katalog von Russel Sturgis. 1868.
J. G. Johnson: Catalogue of a collection of paitings and some art objects I, Italian paintings, by B. Berenson. Philadelphia 1913.
Carl Justi: Bonner Vorträge. Bonn 1912.
Ludwig Justi: Giorgione, Bd. I—II. Berlin 1908.

Katalog der Sammlung Wantage, Lockinge House. 1902.
R. von Kaufmann: Gemälde des 14.—16. Jahrhunderts. Berlin 1901.
A. Keller: Italienischer Novellenschatz. 1—6. Leipzig 1851.
F. Kern: Dante. Vier Vorträge. Tübingen 1914.
F. Konody: Filippino. London 1905.
G. Kinkel: Mosaik der Kunstgeschichte. Berlin 1876.
J. Klaczko: Jules II. Paris 1898.
F. Knapp: Andrea Mantegna. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart 1910.
— Piero di Cosimo. Halle 1899.
R. Köhler: in Ersch und Gruber, Encyklop. IX, p. 413ff.
— Archiv für Litteraturgeschichte, Leipzig 1870, I, p. 409.

R. Köhler: Kunstchronik 1887, 11. August.
Paul Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt. Berlin 1905.
— Die Lombardische Graphik der Renaissance. Berlin 1913.
— Wiener Jahrbuch 1911. XXX, Heft 2.
— Early florentine woodcut. London 1897.
— Florentiner Zierdrucke. Graph. Gesellschaft X. 1909.
Mario Krohn: Italienske Billeder i Danmark. Kopenhagen 1910.

K. Lanckoronski: Einiges über italienische bemalte Truhen. Wien 1905.
L. Landucci: Diario fiorentino dal 1450 al 1516, ed. Jod. del Badia. Firenze 1883.
— Dasselbe, Deutsch von M. Herzfeld, Bd. I—II. Jena 1912, 1913.
P. Lanini: Guida itineraria storica-artistica della Italia Centrale I. Bologna 1914.
M. Lastri: Osservatorio fiorentino. Firenze 1821.
Marcus Landau: Boccaccio. Stuttgart 1877.
Andrea Lazzari: Delle chiese d'Urbino. Urbino 1801.
H. Leo: Geschichte von Italien, Bd. V. (Aus: Geschichte der Europäischen Staaten. Hamburg 1830ff.)
Jul. Lessing: Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum, Heft 12, Ital. Truhen. Berlin 1891.
W. Limburger: Die Gebäude von Florenz. Leipzig 1910.
Ch. Loeser: Repertorium für Kunstwiss. 1898 (Paolo Uccello).
— L'art italien au musée des arts décoratifs. Gazette d. b. a. 1908, S. 402ff.
Mary Logan: Revue archéologique 1900, S. 478.
— Compagno di Pesellino. Gazette d. b. a. 1901, p. 18ff., 335ff.
Em. Londi: Ricordi di Baldovinetti. Florenz 1907.
G. Ludwig: Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance. Italienische Forschungen, herausgeg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Bd. I. Berlin 1906.
— Archivalische Beiträge zur Geschichte der venetianischen Kunst. Ital. Forschungen, herausgegeben v. Kunsthistor. Institut in Florenz. 4. Band. Berlin 1911.
Fr. Lübker: Reallexikon des klassischen Altertums. 7. Auflage. Leipzig 1891.
Lücke: Zeitschrift f. bild. Kunst IX, S. 410.
Isid. del Lungo: La donna fiorentina del buon tempo antico. Firenze 1906.
— Florentia. Firenze 1897.

Al. Macinghi negli Strozzi: Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli. Ed. Cesare Guasti. Firenze 1877.
H. Mackowsky: Jacopo del Sellaio. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1899. Heft III.
Codice Magliabechiano scritto da un anonimo Fiorentino, ed. Carl Frey. Berlin 1892.
Malaguzzi-Valeri: Rassegna d'Arte 1912.
— La corte di Ludovico Moro I. Mailand 1913.
D. M. Manni: Il senato fiorentino. Firenze 1771.
Manuale della Letteratura italiana, ed. Alessandro d'Ancona e Orazio Bacci. Bd. I—II. Firenze 1911.

G. Marcotti: Un mercante fiorentino e la sua famiglia. Firenze 1881.
La collection Martin Le Roy. I—V. Paris 1906.
F. Matarazzo: Chronik von Perugia. Deutsch von M. Herzfeld. Jena 1910.
J. F. Mather und W. Rankin: Burlington Magazine IX, 1907f.
— Three cassone panels by Matteo da Siena. Art in America 1913, Januarheft.
— Some carved chests of the high Renaissance. Burlington Magaz., Nov. 1913.
Valerii Maximi: Dictorum factorumve memorabilium Libri IX. Antwerpen 1601.
Opere di Lorenzo Medici, detto il Magnifico. I—IV. Firenze 1825.
M. Mell: Enea Silvio Piccolomini, Briefe. Deutsch. Jena 1911.
C. Merkell: Bollet. d. Istit. d. stor. ital. XIII. 1893, 124ff.
J. Mesnil: Sur quelques gravures du XVe siècle. L'art flamand et hollandais, VI. 1906.
G. Milanesi: Documenti per la storia dell'arte italiana I—III. Firenze 1854ff.
— Lettere d'artisti Italiani del Secolo XIV u. XV. Roma 1869.
P. Misciatelli: Un cassone nuziale di Matteo di Giovanni. Rassegna d'arte senese VI. 1910, fasc. 2 u. 3.
E. Molinier: Gazette archéologique VIII, S. 226.
— Venise, ses arts décoratifs. Paris 1889.
P. Molmenti: Emporium IX, 443 (Embriachi).
— La storia di Venezia nella vita privata. Torino 1890.
Zaira Montanari-Gioia: Il dramma pastorale in Italia nel XV e XVI sec. Firenze 1900.
Artaud de Montor: Peintres primitifs. Paris 1843.
G. Morelli: Kunstkrit. Studien I. Leipzig 1893.
A. Moschetti: Il museo civico di Padova. Padua 1903.
E. Motta: Nozze principesche nel Quattrocento. Milano 1894.
K. O. Müller: Geschichte der griechischen Litteratur. Bd. I—II. Stutgtart 1882.
A. Munoz: Mobilio italiano del Rinascimento. Arte 1903. Bd. VI.
E. Müntz: L'Arte Italiana nel Quattrocento. Milano 1894.
— La Renaissance en Italie et en France. Paris 1885.
— Histoire de l'art pendant la Renaissance. Bd. I—III. Paris 1889—1895.
— Les Précurseurs de la Renaissance. Paris 1882.
— Les plateaux d'accouchement. Paris 1894. Monuments Piot I., S. 221ff.
— et Prince d'Essling: Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure et l'illustration de ses écrits. Paris 1902.
— L'inventaire des Medici. Paris 1888.
— Revue de l'art. V, S. 425ff.
— Mélanges d'archéol. et d'histoire publiés par l'école française de Rome XII. 1892.
E. Musatti: La donna in Venezia. Padova 1892.
R. Muther: Geschichte der Malerei, I. Leipzig 1909.

Narducci: Li nuptiali di Marco Antonio Altieri. Roma 1873.
G. de Nicola in Thiemes Künstlerlexikon. VIII (Cozzarelli).
Nicolosi: Il littorale Maremmano. Bergamo 1910.
Ed. Norden: Antike Kunstprosa. Leipzig 1898.

F. Novati: Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell' arte italiana dei secoli XIV. u. XV. Rassegna d'arte. April 1911.
Novelliero italiano, Bd. I—IV. Venezia 1754.
Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel 1491, im Archivio storico lombardo, 1884, Bd. XI.

L. Olivi: Delle nozze d'Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona. Modena 1887.
L. Ozzola: L'Arte 1906, S. 298.

Palmarini: Nuova Antologia 1902, August.
Pantini: S. Gimigniano (Italia artistica). Bergamo 1908.
G. Pardi: Leonello d'Este. Bologna 1904.
Gaston Paris: Mélanges publiés par l'école des hautes études. Paris 1878.
Passional oder der Heiligen Leben und Leiden, Winterteil und Sommerteil. Neudruck. Leipzig 1913.
L. Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, I—III. Freiburg i. Br. 1899, 1901 u. 1904.
Fed. Patetta: Di una tavola d. R. Gall. Estense con rappres. tolte dalla leggenda di S. Giov. Boccadoro. Modena 1907.
B. Patzak: Die Renaissance- und Barockvilla Toscanas. Band I und II. Leipzig 1911 und 1913.
Il Pecorone (Ser Giovanni Fiorentino), ed. G. Papini. Lanciano 1910.
N. Pelicelli: Cristoforo Caselli (Thiemes KL VI, 111ff.).
M. Perkins: Rassegna d'Arte 1913.
— Rassegna dell' arte senese. I, 76 und IV, 4.
Cl. Philipps: Art Journal. Januar 1906.
Count Plumkett: Botticelli. London, o. J.
Plutarch: Lebensbeschreibungen, ed. H. Floerke. Bd. I—II. München 1913.
Poggio Fiorentino: Facezie. Lanciano 1912.
Poppelreuter: Repertorium f. Kw. 1913, S. 41ff.: Sappho und die Najade.
G. Porro: Nozze di Beatrice d' Este e di Anna Sforza. Archivio storico Lombardo, 1882, Bd. IX.
Gir. Prandi: Vita di Lor. Leonbruno, pittore mantovano. Mantova 1840.
L. Preller. Griechische Mythologie. 4. Auflage, bearb. von C. Robert. Berlin 1894.
— Römische Mythologie. Berlin 1858.
L. Pulci: Il Morgante maggiore. I—II. Firenze 1855.

W. Rankin: Burlington Magazine. December 1906, Mai 1907 usw.
S. Reinach: Esquisse d'une histoire de la Collection Campana. Extrait de la Revue Archéologique. Paris 1905.
— Répertoire de peintures I—III. Paris 1908ff.
A. v. Reumont: Lorenzo de' Medici il magnifico. Bd. I—II. Leipzig 1874.
— Andrea del Sarto. Leipzig 1835.
C. Ricci: Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d' antica arte senese. Bergamo 1904.
C. Ridolfi: Meraviglie d'arte. Venezia 1646.
J. P. Richter: Collection Villa Doccia. Nr. 23. Florenz 1907.
— The Mond Collection. I und II. London 1911.
L. M. Richter: Zeitschrift f. bild. Kunst. 1913, S. 94. (Botticellis Zenobiustafeln.)
Duc de Rivoli: Études sur les triomphes de Pétrarque. Gazette d. b. a. 1887, S. 311ff.

Emm. Rodocanachi: La femme italienne à l'époque de la renaissance. Paris 1907.
W. Roscoe: Life of Lorenzo de' Medici. London 1851.
U. Rossi: Archivio storico dell' Arte 1890, S. 79.
Fr. Rupp: Incrustationsstil der romanischen Baukunst in Florenz. Straßburg 1912. S. 85.
R. Sabbadini: Le scoperte dei codici Latini et Greci nei secoli XIV e XV. Firenze 1905.
Sansovino: Venezia nobilissima. Venezia 1604.
C. Santer: Dantes Gastmahl. Freiburg i. Br. 1911.
G. Savonarola: Prediche, ed. G. Baccini. Firenze 1889.
G. A. Scartazzini: La divina commedia di Dante Alighieri, commentata. Milano 1896.
— Dante. Geisteshelden, Bd. 21. Berlin 1896.
E. Schaeffer: Von Bildern und Menschen der Renaissance. Berlin 1914.
A. Schiaparelli: La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV. Vol. I. Firenze 1908. (Band 2 ist noch nicht erschienen).
J. v. Schlosser: Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. Wiener Jahrbuch XX, 220ff.
A. Schmarsow: Melozzo da Forlì. Stuttgart 1890.
— Wer ist Gherardo Starnina? Leipzig 1912.
— Masaccio, der Begründer des klassischen Stils der italienischen Malerei. I—IV. Kassel 1900.
— Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino. Leipzig 1912.
Robert Schmidt: Möbel. Handbuch. Berlin 1913.
P. Schubring: Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907.
— Urbino (Stätten der Kultur 22). Leipzig 1909.
— Pisa (Berühmte Kunststätten 16). Leipzig 1902.
— Zeitschrift für bildende Kunst, 1912. November.
— Cassoni Panels in English private collections. Burlington Magazine, 1912, Nov. ff.
— Rassegna d'arte 1912, Oct.
— Vespasiano da Bisticci, deutsch. Jena 1914.
Carl Schuchardt: Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XVIII, 205ff.
Gentile Sermini: Novelle, ed. A. Collini. I—III. Lanciano 1911.
Simonetti: Historia Francisci Sfortiae. Muratori R. I. S. XXI.
Solten-Zabern: Lucrezia und Virginia. Preußische Jahrbücher, Mai 1910.
Sorbelli: Corredo di una sposa bolognese nel XVI sec. Bologna 1904.
A. Springer: Raffael und Michelangelo I. Berlin 1885.
H. Stegmann: Mitteil. d. German. Museums, 1904/05, S. 62.
— Holzmöbel der Sammlung Dr. A. Figdor-Wien. Kunst und Kunsthandwerk X. Wien 1907.
Steinbüchel: Die zwei Reliquienschreine im Dom von Graz. Graz 1858.
E. Steinmann: Zeitschrift für bildende Kunst 1902, S. 92.
W. Suida: Österreichische Kunstschätze I, Tafel 14.
G. Swarzenski: Jahrb. der K. K. Centralcommission, Wien 1908, S. 54ff.
Aen. Sylvius: Historia Friderici Imperatoris.
Laudadeo Testi: Parma. Bergamo 1906.
W. S. Teuffel. Geschichte der römischen Literatur. Leipzig 1870.
P. Toesca: Torino. Bergamo 1911. Istituto grafico.
— La pittura nella Lombardia. Milano 1912.
G. Trecca: Catalogo del museo civico di Verona. 1912.

Tutti i trionfi, carri, mascherate e canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del magn. Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559, in Cosmopoli (Lucca) 1750.

H. Ulmann: Piero di Cosimo. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1896, Bd. XVII.
— Sandro Botticelli. München 1893.

G. Vaccai: Pesaro. Bergamo 1909.
della Valle: Lettere senesi I—III.
G. Vasari: Le vite etc. ed. Milanesi. Firenze 1878ff.
A. Venturi: Storia dell' Arte Italiana VII. Band I—III. La pittura del Quattrocento. Milano 1911ff.
— Primordi del rinascimento artistico a Ferrara. 1898.
— La Galleria Crespi di Milano. Mailand, Hoepli.
— La Galleria Sterbini. Roma 1909.
— La pittura del Trecento. Storia d. a. it. Band V. Milano 1907.
— Archivio stor. d. a. 1893, S. 416 (Fra Carnevale).
L. Venturi: L'Arte, Jan. 1914.
— Giorgione e il Giorgionismo. Milano 1913.
— Le origini della pittura veneziana. Venezia 1907.
P. Villari: Geschichte Girolamo Savonarolas und seiner Zeit. Deutsch von M. Berduscheck. Bd. I—II. Leipzig 1868.
R. Vischer: Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig 1879.
G. Voigt: Die Lucreziafabel und ihre litterarischen Verwandten. Leipzig 1883.

Waagen: Kunstwerke und Künstler in England, I—II. Berlin 1837.
A. Warburg: Flandrische und florentinische Frührenaissancestudien. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXII, 1902.
— Dürer und die Antike. Hamburg 1905.
— Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Straßburg 1892.
The Wantage Collection. London, Bell, 1905.
Wastler: Z. f. bildende Kunst XV 61ff.
S. Weber: Fiorenzo di Lorenzo. Straßburg 1904.
W. Weißbach: Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901.
— Petrarca und die bildende Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903.
— Zeitschrift für bildende Kunst, 1913, S. 254ff.
Werk über die Renaissanceausstellung aus Berliner Privatbesitz. Berlin 1898.
A. Wesselsky: Mönchslatein, Erzählungen aus geistlichen Schriften des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1909.
Fr. Wickhoff: Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1895, S. 34ff.
— Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis. Ges. Schriften II, 415ff.
Wiese und Percopo: Italienische Litteraturgeschichte. Leipzig 1896.
Howel Wilis: Florentine Heraldry. London 1900.
F. Witting: Piero dei Franceschi. Straßburg 1898.

M. Zucker: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914. S. 6ff.

## X. Anhang I.

# Fest datierbare Cassoni, Deschi und Letti.

| | | | Kat. Nr. |
|---|---|---|---|
| 1337 | Bett im Ospedale dal Ceppo | Pistoia | 43 |
| 1373 | Cofano per le pissidi dei Governatori | Siena, Palazzo pubblico | 40 |
| 1421 | Kuchenschachtel | Paris, Louvre | 47 |
| 1422 | Stucktruhenfront | Paris, Spiridon | 490 |
| 25. April 1428 | Desco | Newyork | 78 |
| nach 1439 | Truhenbild des Turniers von Sa Croce | Newhaven | 140 |
| 1448 | Desco | Paris, Martin le Roy | 203 |
| 1449(?) | Desco | Newyork, Historical Society | 212 |
| um 1450 | Miniaturen des Virgil | Florenz, Riccardiana | 225—244 |
| um 1452 | Sano di Pietro, Bernardins Predigt | Siena, Dom | 433 |
| nach 1452 | Krönung Kaiser Friedrichs III. in Rom | Worcester | 291—293 |
| nach 1461 | Prunktruhe mit der Schlacht bei Trapezunt | Florenz, Bardini | 283—285 |
| 1465 | Sabinerinnenraub und Versöhnung | London, Lord Crawford | 298. 299 |
| 1467 | Truhe mit Davids Triumph | Richmond, Cook | 335—337 |
| 1468 | Sechs Trionfi | Triest, Rossettiana | 205. 206 |
| 1473 | Der Gonfalone-Schrein | Perugia, Pinacoteca | 467 |
| nach 1475 | Rom-Bilder (Scaevola und Hor. Cocles) | Frankfurt, Staedel | 332. 333 |
| 1477 | Die 4 Truhen der Paola Gonzaga | Klagenfurt und Graz | 576—585 |
| 1485 | Angelo della Lama | Neapel | 793 |
| 1486 | Jason und Medea | Paris, Musée d. a. décor. | 349 |
| 1487 | Bartolommeo di Giovanni, Argonauten | Lord Ashburnham | 389. 390 |
| 1487 | Nastagiobilder aus Casa Pucci | Paris (Spiridon) und London (Watney) | 397—401 |
| 1489 | Seitenbild, Dom. Ghirlandaio | Berlin, K. Friedrich Mus. | 353 |
| 1489 | Brautkoffer der Elisabetta Gonzaga | London | 607 |
| um 1490 | Domenico Morone, Turnier-Bilder | London | 663. 664 |
| 1512 | Medici-Strozzi-Truhe | Berlin | 795 |
| 1523 | Die Bilder aus Palazzo Benintendi | Dresden, Berlin | 817—819 |

## Anhang II.

# Bottega-Buch des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni. Florenz 1446—1463.

Aufgefunden von Prof. A. Warburg-Hamburg; vgl. Text Seite 88—89.

Die schrägen Zahlen beziehen sich auf das Geschlechter-Register.

Firenze, Bibl. nazionale Mss. 37.305 Strozziano p. 107—113: Libro di Marco del Buono Giamberti e d'Apollonio di Giovanni, Dipintori compagni, com^to 1446.

Dipingono forzieri infra scritti al

Figlio di Jacopo del Zaccheria *[1]* Fl. 32

1446 Figlio di Bernardo Carnesecchi *[2]* [1])

Gualterotto Riccialbani *[3]* [2])

Bardo Altoviti *[4]* per sua nipote maritata a Berlinghieri *[5]* di Frco Berlinghieri [3])

Giannozzo d' Agusto Pandolfini *[6]* per sua figlia maritata di Stoldo *[7]* Fl. 33 [4])

Figlia di Franco de' Nerli *[8]* maritata a Jacopo Guicciardini *[9]* Fl. 52 [5])

Figlia d'Andria Nardi *[10]* maritata a Bartolo di Tom^so de Bartolis *[11]* [6])

Marco *[12]* di Tom^so Bartolo

Sirocchia di Bartol^o Popoleschi *[13]* maritata a Benedetto Bartoli *[14]* Fl. 32

Piero Banchi *[15]*

Bartol^o Sassetti *[16]*

Zanobi di Pagolo da Diacceto *[17]* Fl. 32

Figlia di Puccio *[18]* [7]) maritata a Scolaio di Tom^so Ciacchi *[19]* Fl. 32 [7])

---

[1]) Carolus Bernardi Cristofori de' Carnesecchi heiratet 1446 Maddalena Bardi Franci de' Bardi.

[2]) Gualterottus Jacobi Nicolai de Riccialbanio heiratet 1446 Angela Nicolai Donati de Barbadori.

[3]) Berlinghieri di Francesco Berlinghieri heiratet Maria di Lorenzo di Rinieri degli Scolari.

[4]) Filippus Stoldi Luce Ranieri heiratet 1447 Piera Giannozzi Angeli Pandolfini.

[5]) Jacobus Pieri Loysis de Guicciardinis heiratet 1448 Giulietta Francisci de' Nerli.

[6]) Bartolo Tommasi Marci Bartoli heiratet 1447 Caterina Silvestri Michaelis Nardi ppli Pieri Scher.

[7]) Piera, 1446 (Litta).

Papi di Niccolò Sacchetti *[20]* [8])

Cognata di Franco d'Altobianco degli Alberti *[21]*, maritata a Carlo di Bernardo Carnesecchi *[22]* Fl. 32

Figlia d'Andrea de' Bardi *[23]* maritata a Cace de' Verrazano *[24]* [9])

Figlia di Puccio *[25]* [10]) maritata a Jacopo Bernardo Ciacchi *[26]* Fl. 32

Figlia di Tomso di Lorzo Soderini *[27]* maritata a Piero d'Andrea Banchi *[28]* Fl. 40 [11])

Figlia di Niccolò Baldo della Tosa *[29]*, maritata a Bartolomeo Sasseti *[30]* Fl. 32 [12])

Bartolo di Tomso de' Bartoli *[31]* Fl. 32

Figlia di Donato di M. Lionardo Bruni *[32]*, maritata a Filippo di Franco Tornabuoni *[33]* Fl. 25 [13])

Figlia di Salvestro di Michele Lapi *[34]* maritata a Gio di G. Bartolomeo Orlandini *[35]* Fl. 34

Figlia d'Andrea di Bindaccio de' Ricasoli *[36]* [14]), maritata a Lodovico del Maestro Galileo *[37]* Fl. 32

Figlia di Duccio di Taddeo Mancini *[38]* maritata a Gianfigliazzi *[39]* Fl. 31

1447 Figlia di Marcello degli Strozzi *[40]* [15]), maritata a Pietro Gambacorti *[41]* (1447)

Sorella di Gio Guidetti *[42]* maritata a Francesco di M. Guglielmo Tanagli *[43]* Fl. 19 [16])

Figlia di Stoldo Rinieri *[44]* [17]) maritata a Salvestro di Giamberto Pitti *[45]* Fl. 32

Figlia di Ruberto di Buonacorso Pitti *[46]* maritata a Dante di Castiglione *[47]* Fl. 22 (1446)

Figlia di Piero Tebaldi *[48]* maritata a Benedo di Capuccino *[49]* Fl. 30

Bartolo di Bartolo di Ghinzero di F. Ubertini *[50]*

Figlia di Stagio Buonaguita *[51]* a Andrea Vettori *[52]* (di Neri d'Agnolo) Fl. 30

Figlia di Gio di Spini *[53]* [18]) m. a Francesco di Puccio *[54]*

Figlia di Gio di Pagolo Rucellai *[55]* [19]) m. a Domenicho di Gio Bartoli *[56]* Fl. 38

---

[8]) Jacopo di Niccolò Sacchetti heiratet 1446 Caterina di Jacopo di Cino Rinuccini.

[9]) Cece Frosini da Verrazano heiratet 1447 Hanna Andrea Lipacci de Bardis.

[10]) Francesca 1447. [11]) Elisabetta Soderini heiratet 1446 den Piero di Lorenzo Banchi.

[12]) Bartolommeus Tommasi de Sassettis heiratet 1447 Antonia Nicolai Baldi della Tosa.

[13]) Maddalena di Donato di Leonardo Bruni 1447 (Litta).

[14]) Nicolosa d'Andrea di Bindaccio de' Ricasoli heiratet Ludovico del Maestro Galileo Galilei (Passerini).

[15]) Selvaggia di Marcello degli Strozzi 1446 (Litta).

[16]) Dies sind die Eltern der Caterina, die den Angelo Tani heiratete, den Stifter von Memlings jüngstem Gericht in Danzig.

[17]) Alessandra, Tochter des Stoldo di Luca di Piero Rinieri.

[18]) Bartolommea di Francesco di Giov. di Spini 1447 (Litta).

[19]) Maddalena 1447 (Passerini).

Figlia di Papi di Cino *[57]*[20]) m. a Vanni Rucellai *[58]*
Figlia di Salvestro d'Agostino Tintore *[59]*[21]) m. a Franco Buondelmonte *[60]*
Figlia del Giuliano Davanzati *[61]* m. a Antonio Vettori *[62]*
Figlia di Sandro Biliotti *[63]* m. a Felice di Deo del Beccato *[64]* Fl. 32
Figlia di Matteo degl' Alberti *[65]*[22]) m. a Antonio di Nerone di Nasi *[66]* Fl. 30
Figlia di Giuliano di Particini *[67]* m. a Giano di Francesco Corsellini *[68]* Fl. 29
Sorella[23]) di Marco di Benedetto degli Strozzi *[69]* maritata a Pagholo[24]) d'Albizzi *[70]* Fl. 31
Figlia di Roberto Pitti *[71]* m. a Bernardo di Bernardo Ambrogi *[72]*
Sorella di Gino Ginori *[73]*[25]) m. a Niccolo di Schiatta *[74]*[26])
Sorella di Luigi di Giovanni Vegliacci *[75]* m. a Bongianni Gianfigliazzi *[76]* Fl. 28
Benedetto di Franc° degli Strozzi *[77]* Fl. 27
Figlia di Boccaccino Alamanni *[78]* m. a Franc° Castellani *[79]* Fl. 38
Figlia di Guglielmo delli Spini *[80]* m. a Piero da Guglia *[81]* Fl. 30
1449 Figlia di Papi di Cino Rinuccini *[82]* m. a Vanni di Pagolo di Vanni Rucellai *[83]* Fl. 3 . . . .[27])
Figlia di Bardo Bardi *[84]* m. a. Luca Capponi *[85]*
Figlia di Ms Lor^zo Ridolfi *[86]* m. a F. di Piero del Benizo *[87]* Fl. 42
Figlia di Filippo Valori *[88]*[28]) m. a Carlo Gondi *[89]*
Figlia di . . . . . m. a Luca d'Agostino Capponi *[90]*
Figlia di . . . . . m. a Jacopo d'Alamanno Salviati *[91]*
Sirocchia di M. Vanno di Francesco d'Altobianco degli Alberti *[92]*
Signor Rinaldo degli Orsini *[93]*, Signor di Piombino *[94]* per sua nipote Fl. 49
Nipote di Giovenco de' Medici *[95]* m. a Stefano Bartoli *[96]*
1450 Figlia di Gio di Jacopo Pitti *[97]*[29]) m. a Ruberto degli Albizzi *[98]* Fl. 32
Figlia di Jacopo Villani *[99]* m. a Tom^so di Gio. Lapi *[100]* Fl. 32
Figlia di Giannozzo Pandolfini *[101]*[30]) m. a Vanni degli Strozzi *[102]* Fl. 42
Figlia di Simone Ginori *[103]*[31]) m. a Filippo di Carlo Pandolfini *[104]*
Figlia di Stefano Segni *[105]* m. a Jacopo di Lorenzo di Gino Capponi *[106]* Fl. 30
Sirocchia di Bartolo Tedaldi *[107]* m. a Zanobi di Cecco Adimari *[108]* Fl. 30

---

[20]) Francesca Rinuccini (Passerini). Vgl. Anm. 27.
[21]) Nicolosa di Salvestro d'Agostino [Tintore] Salvestri 1450 (Litta).
[22]) Ginevra. [23]) Vaggia. [24]) Pagholo di Piero.
[25]) Smeralda, 1448 (Passerini). [26]) Ridolfi.
[27]) Identisch mit dem Auftrag zu Anm. 20. [28]) Alessandra.
[29]) Maddalena, 1450 (Litta).
[30]) Dora, 1449 (Litta und Guasti, Briefe der Aless. Macinghi S. 84, Anm. C.)
[31]) Smeralda, geb. 1403.

Figlia di Gio del Zaccheria *[109]* m. a Dom^co^ Arditi *[110]* [32])

Figlia di Dom^co^ di Lionardo di Buoninsegna *[111]* m. a Piero Antonio di Nofri Cennini *[112]* [33])

Sirocchia di Benedetto Cambini *[113]* m. a Nozzo Manetti *[114]* Fl. 30

Figlia di Gio di Mr Piero Gaetani *[115]* m. a Cipriano d'Averardo Giachinotti *[116]* Fl. 34

Figlia di Donato di Lionardo *[117* [34]) m. a Lorenzo di Lutozzo Nasi *[118]* Fl. 50

Figlia di Ant^o^ Corbinelli *[119]* m. a Bernardo di Carlo Bartoli *[120]*

Figlia del Rosso Buondelmonte *[121]* [35]) m. a Albertuccio di Vieri *[122]* del Bue

1451 Figlia d'Andrea di Michele Velluti *[123]* [36]) m. a. Alamanno di Bernardo de' Medici *[124]*

Figlia di Stefano Segni *[125]* m. a Andrea del Belluccio *[126]* Fl. 30

Figlia di Gio Guicciardini *[127]* m. a Pandolfo di Mr Giannozzo Pandolfini *[128]*

Figlia di Mr Giannozzo Pandolfini *[129]* m. a Niccolaio da Filicaia *[130]* Fl. 31

Figlia di Simone Ginori *[131]* [37]) m. a Filippo di Carlo d'Agnolo Pandolfini *[132]* Fl. 44

Apollonio fa il Ritratto al naturale in su la Cartapecora di Gio di Bartolomeo Quaratesi *[133]* Fl 2

Figlia di Luigi di Mr Lorenzo Ridolfi *[134]* m. a Piero d'Andrea Bartoli *[135]* Fl. 30

Figlia di Luigi d^o^ m. a Piero Gio Baroncelli *[136]* Fl. 40

Figlia di Gio di Luca del Sera *[137]* m. a Tom^so^ di Luigi Bartoli *[138]* Fl. 34

1452 Figlia di Guglielmo Tanagli *[139]* [38]) m. a Anton^o^ di Mr Aless^o^ degli Alessandri *[140]* Fl. 43

A Gio di Pagolo Rucellai *[141]* dipingono nel Cielo della Loggia 1451 Fl. 9

Figlia d'Ant^o^ Calandi *[142]* m. a Bernardo di Carlo Bartoli *[143]* Fl. 32

Figlia di Bernardo Uguccione *[143]* [39]) m. a Mariotto (di Piero) Rucellai *[144]* Fl. 32

Figlia di Franc^o^ di Dom^co^ di Buoninsegna *[145]* m. a Franc. di Carlo Bartoli *[146]*

Figlia di Luigi di Gio Soderini *[147]* [40]) maritata a Lodovico d'Agostino Capponi *[148]* Fl. 27

Figlia di Gio della Luna *[149]* m. a Jacopo di Gio Davizi *[150]* Fl. 30

Sirocchia di Giuliano Gondi *[151]* [41]) m. a Gio del Rosso de' Medici *[152]* Fl. 30

Figlia d'Antonio di Pescia *[153]* m. a Arnoldo di Nerone *[154]* Fl. 20

---

[32]) Domenicus Francisci dell' Ardito ppli S. Fel. heiratet 1453 Tita Johannis del Zaccheria.

[33]) Pierus Antonii Nofri Silvestri Cennini ppli S. Stef. ad Ponted. heiratet 1451 Margherita Dominici Leonardi Boninsegna.

[34]) Bruni. [35]) Maddalena. [36]) Lena 1451 (Passerini). [37]) Smeralda.

[38]) Ginevra 1452 (Litta). [39]) Cammilla 1452 (Passerini). [40]) Ginevra 1452.

[41]) Ginevra di Lionardo 1451.

Figlia d'Ant° d° m. a Migliore di Lorenzo di Cresci *[155]* Fl. 30
Nipote del Vesc° di Fiesole *[156]* [42])
Figlia di Gio Rucellai *[157]* [43]) m. a Bernardo di Mr Giannozzo Manetti *[158]* Fl. 40
Figlia di Franco Sacchetti *[159]* a Agnolo di Mr Giannozzo Manetti *[160]* Fl. 40
Figlia di Piero de' Pazzi *[161]* [44]) a Bartolo di Filippo Valori *[162]*
Figlia di Lor^zo di Cresci *[163]* a Mariotto Gondi *[164]*
Figlia di Pazzino Cicciaporci *[164]* a Jacopo Nasi *[165]*
Figlia di Salvestro d'Agostino *[166]* a Federigo di Boccaccio *[167]* [45])
Figlia di Mr Giannozzo Manetti *[168]* a Fr^co di Bernardo d'Uguccioni *[169]* Fl. 30
Sirocchia di Bartolo Corsi *[170]* a Gio Bartolo Quaratesi *[171]* Fl. 29
Figlia di Raimondo Manelli *[172]* a Piero di Gio di Piero Gaetani *[173]*
Figlia di Gasparro Medico *[174]* a Rosso di Bartolomeo del Rosso *[175]* Fl. 27
Nipote di Mr Zanobi Guasconi *[176]* a Jacopo Partini *[177]* Fl. 32
Nipote del Ves° di Fiesole *[178]* a Agnolo di Nanno Diotisalvi *[179]* Fl. 20
Figlia di Giuliano di Lapo Vespucci *[180]* a Filippo Macinghi *[181]* Fl. 28
1453 Figlia di Giov. Amerigo Benci *[182]* a Tom^so di Bernardo Antinori *[183]* [46])
Figlia di Tom^so di Lor^zo Soderini *[184]* [47]) a Bernardo d'Andrea de' Bardi *[185]* [48])
Figlia di Lutozzo Nasi *[186]* a Matteo di Sandro Biliotti *[187]* Fl. 29
Figlia di Francesco Ventura *[188]* [49]) a Giuliano Ginori *[189]* Fl. 30
Figlia di Andrea Velluti *[190]* [50]) a Franc^co di Carlo Federighi *[191]* Fl. 29
Nipote di Tom^so d'Antonio di Tom^so di Guccio *[192]* a Giacchinotto d'Averardo Giachinotti *[193]*
Figlia d'Aldobrandino *[194]* di Giorgio a Cosmo(?) de' Biliotti *[195]* Fl. 29
Figlia di Giannozzo Pandolfini *[196]* a Ant° di Gio della Luna *[197]* Fl. 40
A Gio d'Amerigo Benci *[198]* dipingono un tondo da Parto con l'Historia di Salomone e della Reina di Sabba 1453 [51]) Fl. 9

[42]) Leonardo di Francesco Salutati (?).
[43]) Alessandra 1452 (Passerini). [44]) Caterina 1452 (Litta).
[45]) Federighus Boccacci Nicoli Boccacci degli Arduini heiratet 1454 Caterina Silvestri Augustini Silvestri Tintoris. Vgl. Anm. 21.
[46]) Tomas Bernardi Tomasi Ant. civis heiratet 1453 Alessandra Johannis Amerigi Simonis Benci.
[47]) Dianora 1454. [48]) Andrea Larioni già de' Bardi.
[49]) Maddalena 1455 (Passerini). [50]) Bice 1454 (Passerini).
[51]) Dieser Desco wurde entweder zu der Geburt eines Kindes seiner Tochter Margareta gemalt, die seit 1452 mit Pierus Juliani Capi Blasii de Vespuccis oder einer zweiten Tochter, die ebenfalls seit 1452 mit Tomas Aloisii domini Laurentii de Ridolfi verheiratet war. [Die im Katalog unter Nr. 613 und 615 erwähnte Deschi mit der Königin von Saba sind m. E. nicht florentinisch, sondern oberitalienisch. Sch.]

Figlia di Simone Altoviti *[199]*[52]) a Gio di Jacopo Villani *[200]*

Figlia di Carlo di Niccola *[201]* a Sandro di Filicaia *[202]* Fl. 32

Figlia di Lor^zo di Cresci *[203]* a Amerigo Benci *[204]*

Figlia di Piero de' Pazzi *[205]* a Ant^o di Gio. Capponi *[206]* Fl. 49

1455 Pierfrancesco di Lor^zo de Medici *[207]* fa fare due forzieri e una nostra Donna in un tondo per molto prezzo 1455

Figlia di Benintendi di Ant^o di Puccio *[208]*[53]) a Lorenzo di Gio Rondinelli *[209]* Fl. 30

Signore Simonetto *[210]* Fl. 32

Figlia di Matteo Morelli *[211]* a Dom^co di Mr Carlo Pandolfini *[212]* Fl. 30

Figlia di Lorenzo di Filippo Coppelli *[213]* a Antonio Guidetti *[214]*

Figlia di Lor^zo Segni *[215]* a Bernardo di Mariotto Banchi *[216]*

Figlia di Ant^o da Pescia *[217]* a Spinetto di Luca Pitti *[218]* Fl. 75

Figlia di Niccolo Capponi *[219]* nipote del vesc^o di Fiesole a Francesco Benci *[220]*

1456 Figlia di Antonio de' Pazzi *[221]*[54]) a Averardo di Bernardo de' Medici *[222]* Fl. 57

Figlia di Ant^o della Casa *[223]* a Giuliano di Jacopo Mazzinghi *[224]* Fl. 36

Figlia di Piero di Cardinale *[225]* a Giovanni della Casa *[226]* Fl. 36

Figlia di Giuliano Vespucci *[227]*[55]) a Rinieri d'Andreuzzo de' Ricasoli *[228]*[56]) Fl. 28

Figlia di Zanobi Girolami *[229]* a Salvestro Viviani *[230]* Fl. 24

Figlia di Bernardo Antinori *[231]* al fglo di Bernardo d'Uguccioni *[232]* Fl. 37

Nipote di Gianne di Guglielmo di Giunta (?) *[233]* a Marco di Luca di Marco *[234]* Fl. 35

Figlia di Filippo Tornabuoni *[235]*[57]) a Luca di Bartolo Rinieri *[236]* Fl. 47

Figlia di Ant. Corbinelli *[237]* a fgl^o di Neri Bartolini *[238]* Fl. 28

Figlia di Mr Giuliano Davanzati *[239]* a Gio di Martino della Stufa *[240]* Fl. 36

Figlia di Bernardo d'Ant^o de' Medici *[241]*[58]) a Tom^so d'Andrea Rinierletti *[242]*[59]) Fl. 80

Nipote del Vesc^o di Fiesole *[243]* a Ant^o di Carlo da Ghiaccetto *[244]* Fl. 40

---

[52]) Maddalena di Simone di Jacopo Simoni 1451 (Litta).

[53]) Elisabetta 1459 (Litta).

[54]) Camilla 1456 (Litta). [55]) Maddalena 1457 (Passerini).

[56]) Der Vertreter der Medici in Flandern, zusammen mit Ang. Tani.

[57]) Giovanna di Filippo di Filippo Tornabuoni. [58]) Bartolomea (Litta).

[59]) Der Sohn dieses Tommaso heiratete 1493 Maria di Piero Bini; dabei schenkten ihm die Eltern ihre, wie schon aus dem Preis von 80 fl. hervorgeht, besonders schönen forzieri und ein Tondo da parto dipinto con cornice messo d'oro. Vgl. Biagi: due corredi nuziali. Nozze Corrazzini-Brenzini 1899 p. 13.

Figlia di Lor^zo di Franc^o Segni *[245]* a Bernardo Banchi *[246]* Fl. 52
Figlia del Signor Astorre *[247]* da Faenza al Signor di Fiorli (?) *[248]* Fl. 45
Figlia di Niccolo d' Andrea Giugni *[249]* a uno de' Tornaquinci *[250]* Fl. 36
Figlia di Mr Orlando de' Medici *[251]* a uno de' Gualterotti *[252]*[60]) Fl. 30
Figlia di Gio Rucellai *[253]*[61]) a Jacopo di Franc^o Ventura *[254]* Fl. 35
Figlia di Gio di Ferd^o (?) della Luna *[255]* a Battista Nasi *[256]* Fl. 30
1459 Figlia di Piero Partini *[257]*[62]) a Filippo degli Albizzi *[258]*
Figlia di Antonio da Pescia *[259]* al figlio di Ant^o di Salvestro di Ser Ristoro *[260]*[63]) Fl. 60
Figlia di Lor^zo di Larione *[261]* a Lor^zo di Diotisalvi *[262]* Fl. 30
Figlia di Luigi (?) *[263]* a Girolamo Ridolfi *[264]*
Figlia di Luigi Quaratesi *[265]* a Ant^o Bigarelli *[266]* (?) Fl. 35
Figlia di Bertoldo Corsini *[267]*[64]) al Fratello di Vanni di Francesco degli Strozzi *[268]*[65])
Figlia di Piero Corsini *[269]*[66]) a Gio di Dino di Matteo Dazzi *[270]* Fl. 34
Figlia di Franc^o di Nerone *[271]* a Averardo Salviati *[272]*
Figlia di Luca Pitti *[273]* a Francesco di Stefano Segni *[274]*
Figlia di Gio Portinari *[275]* a Ant^o Segni *[276]* Fl. 30
Strozza *[277]* di Mr. Marcello per una sirocchia Fl. 25 e paga il legname 1459
Figlia di Stoldo Frescobaldi *[278]*[67]) m. a Agostino di Gio Nasi *[279]*
Figlia di Ant^o di Mr. Lor^zo Ridolfi *[280]* a Giovenco de' Medici *[281]* Fl. 29
Vanni di Francesco Strozzi *[282]* per un suo fr . . . . . (fratello?)[68])
Figlia di Mr. Carlo Pandolfini *[283]*[69]) a Girolamo d'Antonio Panciatichi *[284]* Fl. 35
Figlia di . . . . . Benci *[285]* al figlio di Ser Bartolomeo da Prato Vecchio *[286]* Fl. 30
Figlia d'Ugolino Martelli *[287]*[70]) a Cino di Filippo Rinuccini *[288]* Fl. 36
1461 Figlia di Mr. Piero de' Pazzi *[289]*[71]) a Donato di Neri di Mr. Donato Acciaiuoli *[290]* Fl. 30
Sirocchia di Guglielmo de' Pazzi *[291]*[72]) a Gio Franc^o di Francesco Ventura *[292]* Fl. 36

---

[60]) Maddalena Medici und Jacopo Gualterotti. [61]) Margherita 1455 (Passerini).
[62]) Lucrezia 1459 (Litta).
[63]) [Die noch heute im Palazzo Serristori stehende Truhe mit der Griseldisnovelle ist um 1455 gemalt (siehe Kat. Nr. 276). Sch.]
[64]) Cammilla di Bertoldo Corsini 1459. [65]) Battista (Litta). [66]) Cilia.
[67]) Maddalena 1459. [68]) Siehe Note 65. [69]) Ginevra 1460 (Passerini).
[70]) Ginevra 1461 (Litta).
[71]) Maria 1461 (Litta). [Über Piero de' Pazzi s. Vespasiano Bisticci, Vite degli uomini illustri del Quattrocento, ed. Frati, Bologna 1893, III, 184ff.] [72]) Antonia, 1462 (Litta).

Figlia di Pieruzzo di Francesco della Luna *[293]* a Gio di Jacopo Bini *[294]* Fl. 32

Figlia di Ant° Corbinelli *[295]* a Luigi di Aless° di Ser Lamberto *[296]* Fl. 28

Figlia di Bernardo Jacopi *[297]* a Bernardo Adimari *[298]*

Figlia di Lorenzo di Bartolomeo Gualterotti *[299]* a Mr. Bernardo d'Agobbio *[300]* Fl. 23

Antonio di Bart° di Gio di Mr. Piero Gaetani *[301]* per due paia di forzieri

1462 Figlia di Tom^so^ di Lor^zo^ Soderini *[302]*[73]) a Lorenzo d'Aufrione (?) Lenzi *[303]* Fl. 75

Sirocchia di Jacopo di Piero Guidetti *[304]* a Jacopo di Boccaccino Alamanni *[305]* Fl. 32

Figlia d'Agnolo di Lorenzo di Mr. Ugo della Stufa *[306]* a Piero di Boccaccino Alamanni *[307]* Fl. 37

Figlia di Antonio Lenzi *[308]* a Mancino (Mariano?) di Ruberto Sirocchi *[309]*

Figlia di Francesco di Giannozzo degli Alberti *[310]*[74]) a Pietro di Papi (Jacopo) di Cino Rinuccini *[311]* Fl. 32

Figlia di Filippo di Nerone *[312]* a Carlo di Pierozzo della Luna *[313]*

Sirocchia di Giuliano Panciatichi *[314]*[75]) a Maffa (?) di Lor^zo^ Corbinelli *[315]*

1463 Figlia di Gio di Bartolomeo Borromei *[316]*[76]) a Gio d'Antonio de' Pazzi *[317]*

Figlia di Giovanni Rucellai *[318]*[77]) a Piero di Francesco di Pagolo Vettori *[319]* Fl. 50

Figlia di Benedetto di Marco degli Strozzi *[320]*[78]) a Jacopo degli Spini *[321]* 1462 Fl. 37

Figlia di Mad^a^ Caterina da Benizi *[322]* a Giacchino (?) di Mr. Giovanozzi Pitti *[323]* Fl. 160

---

[73]) Maria, 1462 (Litta). [74]) Brigida 1462 (Passerini).

[75]) Jacopa 1462 (Passerini). [76]) Beatrice 1470.

[77]) Caterina 1463 (Passerini). Vgl. Kat. Nr. 277 bis 279, wo drei leider verschollene Truhen der Sammlung Toscanelli mit den Wappen der Rucellai und Vettori erwähnt werden.

[78]) Caterina 1465.

## Anhang III.

# Antonio Averlino Filaretes Mythologien an der Bronzetür von St. Peter in Rom und die in der Sforzinda erwähnten mythologischen Stoffe.

| I. Die Bronzetür: | Vgl. die Cassonebilder:[1]) | Kat. Nr. |
|---|---|---|
| a) linker Flügel: | | |
| Hermes, Argus und Io | Bartolommeo di Giovanni | 387 |
| Deukalion und Pyrrha | Nicc. Giolfino | 689 |
| Phrixus und Helle | | |
| Dionysos und die Seeräuber | | |
| Pyramus und Thisbe | Paris-Meister | 170 |
| Apollo und Daphne | Florentiner Meister | 154 |
| Hercules und der Löwe | Paris-Meister | 175 |
| Hercules und Antaeus | Mantegnas Zeichnung London | |
| Juno, Argus' Augen dem Pfau einsetzend | Bartol. di Giovanni | 387 |
| Raub der Europa | Francesco di Giorgio | 466 |
| Raub der Persephone | Guinigi-Cassone | 75 |
| Jason die Stiere zähmend | Bartol. di Giovanni | 389 |
| Jason und die Argonauten | Nachfolger Pesellinos | 296 |
| Jason und das Vließ | „ „ | 296 |
| b) rechter Flügel: | | |
| Perseus und die Meduse | | |
| Hercules als Kind mit den Schlangen | Piero di Cosimo | 413 |
| Ganymed und der Adler | Florenz, um 1470 | 420 |
| Persephone Blumen pflückend | Guinigi-Cassone | 75 |
| Narcissus am Wasser | Paris-Meister | 271 |
| Circe, Picus verzaubernd | Dido-Meister | 255 |

[1]) Es wird jedesmal nur ein Vergleichstück genannt, oft könnten viele Nummern aufgezählt werden.

| | | Kat. Nr. |
|---|---|---|
| Actaeon und Diana | Paris-Meister | 169 |
| Mucius Scaevola | Grisaille in Frankfurt | 332 |
| Daedalus oder Prometheus | Piero di Cosimo | 412 |
| Daedalus und die Kuh der Pasiphaë | Bald. Carrari | 545 |
| Theseus und Minotauros | Bartol. di Giovanni | 381 |
| Daedalus fliegend | | |
| Amaltheia | | |
| Leda und der Schwan | Bacchiacca | 828 |
| Rhea Silvia? oder Orpheus und Eurydike | Erc. Roberti | 564 |
| Romulus und Remus bei der Lupa | Amico Aspertini | 540 |
| Raub der Sabinerinnen | Bartol. di Giovanni | 377 |
| Gallierkampf am Capitol | Anghiari-Meister | 108 |
| Cloelia | Matteo Balducci | 517 |
| Horatius Cocles | Paris-Meister | 176 |
| Furia oder Fames | Giorgione | 878 |
| Tarpeia | Botticelli | 305 |
| Tuccia[1]) | Bald. Carrari | 516 |

II. La Sforzinda, ed. W. von Oettingen, nennt S. 303ff. folgende Stoffe:

| | | |
|---|---|---|
| Daedalus und Ikaros | | |
| Theseus und Phaedra | | |
| Theseus und Ariadne; Aegeus | Bartol. di Giovanni | 381 |
| Hero und Leander bei Abydos | | |
| Arthemisia auf Rhodos | | |
| Cleopatra und Octavian | | |
| Pompeius' Tod | Anghiari-Meister | 112 |
| Phaëtons Sonnenfahrt | Paris-Meister | 153 |
| Ariadne und Dionysos | Bartol. di Giovanni | 381 |
| Zeus und Ganymed | Florenz, um 1470 | 420 |
| Zeus und Phaëton | Paris-Meister | 153 |
| Apollo und Daphne | „ „ | 154 |
| Zeus und Europa | Francesco di Giorgio | 466 |
| Narcissus | Paris-Meister | 173 |

[1]) Die meisten Deutungen schon bei B. Sauer, die Randreliefs an Filaretes Bronzetür von St. Peter; Repertor. f. Kw. 1897, S. 1—22. Danach, mit mancher Falschverbesserung, Ant. Muñoz, Filarete, Roma 1908, S. 50ff.

| | | Kat. Nr. |
|---|---|---|
| Actaeon und Diana | Paris-Meister | 169 |
| Perseus und die Meduse | | |
| Raub der Proserpina | Guinigi-Cassone | 75 |
| Judith und Holofernes | Giovanni di Paolo | 422 |
| Penelope | Dido-Meister | 252 |
| Artemisia | | |
| Marzia | Beccafumi | 845 |
| Die Sibyllen | | |
| Porsenna vor Rom | Frankfurter Grisaille | 332 |
| Horatius Cocles | „ „ | 333 |
| Mucius Scaevola | „ „ | 332 |
| Uomini famosi | Amico Aspertini | 542 |
| Taten Alexanders d. Gr. | London, Lord Crawford | 150f |
| Taten Caesars | Vielfach | |

Ibid. S. 622ff.:

| | | |
|---|---|---|
| Semiramis und der Tod des Ninus | | |
| Penthesilea | | |
| Camilla | Matteo di Giovanni | 471 |
| Artemisia | | |
| Medea | Ercole Roberti | 546 |
| Cleopatra | Piero di Cosimo, Chantilly | |
| Talestis und Alexander | | |
| Penelope | Dido-Meister | 252 |
| Hercules und der Löwe und andere Taten | Wien, Lanckoroncki | 175 |
| Atalante | Francesco Cossa | 572 |
| Europas Raub | Francesco di Giorgio | 466 |
| Pasiphaë und Daedalus | Bald. Carrari | 545 |
| Alexander und Callisthenes | | |
| Der kalydonische Eber | Verona, um 1460 | 659 |
| Actaeon und Diana | Paris-Meister | 169 |
| Zeus und Ganymed | Florenz, um 1470 | 420 |

# XI. Register.

## I. Inhalt.

Seite

I Einleitung. Allgemeines. Die Truhe in Frankreich . . . . . 1
Die Truhe im Haushalt der Völker. Ihre verschiedene Bestimmung. Das Reisen im Mittelalter. Die französische Coffrerie bis zu den Zeiten Louis XVI. Vergleich des französischen und italienischen Haushaltes. — Der soziale Charakter der Truhe. Sargtruhen. Hauptblüte der Truhenkunst vom Trecento bis zum Anfang des Cinquecento.

II. Das florentiner Zimmer der Frührenaissance . . . . . 7
Die Möglichkeit, es zu rekonstruieren. Palazzo Davanzati und Torre del Gallo in Florenz. Freskenband unter der Balkendecke; Romanillustrationen. — Spalliera; Cornicebilder. Intarsia an der Unterwand. Unterschied der Cornici und der Truhenbilder. Gesamtorganisation der Räume.

III. Der Cassone . . . . . 13
1. Der Name und die Grundform.
Forziere und Cassone. Schautruhe, Betttruhe, Büchertruhe, Prunktruhe, Brauttruhe. Das Schlafzimmer. Inhalt der Truhen. Truheneinsätze. Das Format. Der horizontale Charakter des Möbels und seines Dekors.
2. Der bemalte Cassone . . . . . 16
Notwendigkeit, den nackten Kasten zu schmücken. Starkes Vordringen profaner Stoffe in den Truhenbildern. Vasari und die Zuverlässigkeit seiner Angaben. Gegenstücke. Die Einteilung der Front.

IV. Die literarische Grundlage und die Vermittler der antiken Stoffe . . . . 19
1. Boccaccio, Petrarca, Dante.
Boccaccios Genealogia deorum, de viris illustribus, de claris mulieribus. — Petrarcas Trionfi; ihre Ausgestaltung durch szenische Umzüge. — Dantes einzigartige Stellung als Lehrmeister der antiken Weisheit. Nachweis der Dantestellen mit antiken Namen und der Illustration dieser Namen im Truhenbild. Dantes Umformung antiker Stoffe.
2. Homer, Virgil, Ovid, Livius, Plutarch . . . . . 29
Das Wachstum des homerischen Verständnisses in Florenz und Rom. Angelo Polizianos Vorlesungen. Virgil in der Frührenaissance. Die Bedeutung der Aeneis als Ahnensage. Ovids Unerschöpflichkeit. Sein Verhältnis zu Boccaccio. Hygins Fabeln. Livius als Fortsetzer Virgils. Plutarchs Viten. Lukian. Die Bibliothek der Paola Gonzaga und der Magarethe von Österreich.

Seite

3. Gesta Romanorum. Kleinere Quellen . . . . . 35
Alter und Bedeutung der Gesta Romanorum als Schatzbehalter alten Sagengoldes. Ihr Echo in der italienischen Novelle. Wandlungen der Sagenstoffe. — Statius, Valerius Maximus.

4. Ducento und Trecento . . . . . 38
Sagenbücher des 13. Jahrhunderts. Historia destructionis Troiae. Alexanderroman. Der Tesoro des Brunetto Latini. Leggende cavalleresche. Der Novellino. Cronache fiorentine. Cronache sanesi. — Der Milione des Marco Polo. Dino Compagni. — Biblia volgare. Leggende spirituali. Giovanni und Matteo Villani. I fatti di Enea. Jacopo Passavanti: specchio di vera penitenza. Antonio Pucci. Fazio degli Uberti. Ser Giovanni Fiorentino: Il pecorone. Franco Sacchetti. Gesamtcharakter dieser Stoffsammlungen. Compilatoren und Chronisten. Die Lyrik des Quattrocento.

5. Die Rappresentazione sacra . . . . . 46
Das geistliche Schauspiel. Die szenische Schaubarkeit der biblischen Geschichten. Rappresentazione der heiligen Margarethe, des Tobias etc. — Verhältnis von Predellenbild und Truhenbild.

6. Das profane Schauspiel . . . . . 51
Das mythologische Schauspiel. Orpheusdrama. Kephalosdrama. Stoffe aus der römischen Sage und aus der Zeitgeschichte. Verhältnis zu den Stoffen des geistlichen Schauspiels. — Die Bühne in Rom, Neapel, Urbino, Mantua, Venedig, Ferrara, Mailand.

7. Trionfi . . . . . 58
Verhältnis von Bühne und Prozession. Trionfi der Regenten. Trionfi der antiken Helden. Petrarca und die Trionfi. Allegorien. Artes liberales.

8. Die Antike im Kunstgewerbe. Maiolica, Bronze, Graphik . . . . . 61
Das Eindringen der antiken Welt in das Kunstgewerbe. Die Maiolika. Plaketten. Frühe Kupferstiche. Verhältnis von Stich und Bild. Holzschnitte und Truhenschmuck. Verzeichnis der Stoffe, die gestochen und gemalt worden sind. Holzschnitte und Truhenbilder. Die Letzteren sind die Vorläufer der Graphik. Duplikat und Unikum.

V. Truhen auf Bildern . . . . . 68

1. Trecento.
A. Florenz . . . . . 69
B. Siena . . . . . 70

2. Quattrocento.
A. Siena . . . . . 71
B. Florenz . . . . . 73
C. Umbrien und Oberitalien . . . . . 74

3. Bemalte Möbel, abgesehen von Truhen . . . . . 76
Tabernakel. Schranktüren. Betten. Schilde. Kamine. Klavierdeckel. Waffenschränke. Farbiger Gesamtcharakter der Zimmer.

Seite

VI. Die Entwicklung der Truhenmalerei und ihre Meister . . . . . 81
Vorbemerkung: Bottega und Meister. Typen der plastisch dekorierten Truhen.

1. Einleitendes. Die Urkunden . . . . . 82
Bestellung. Gesamtdekor. Wappen. Vergoldete Stuccotruhen. Staatstruhen. — Schiaparellis Liste. — Urkunden. Florentiner Malergilde. Das Bottegabuch des Marco del Buono und Apollonio di Giovanni. Hochzeitsdaten und Truhendatierung. — Die Stellen bei Vasari über Truhen. Baldinucci. Antonio Billi. Anonimo Gaddiano. Inventar der Medici. Bocchi-Cinelli.

2. Die Frühzeit (Trecento) . . . . . 91
a) Florenz.
Plastisch verzierte Truhen. Dreiteilung. Nonnentruhen. Vergoldete Stuccotruhen. Sargtruhen. Die ersten Novellen und Sagen. Festbilder. Giovanni dal Ponte. Gherardo Starnina.
b) Siena . . . . . 97
Die Staatstruhen. Duccio. Die sieneser Malergilde. Gesamtcharakter im Trecento. Cennino Cennini über die Technik.

3. Quattrocento . . . . . 101
a) Florenz . . . . . 101
1. Die Frühzeit bis Pesellino . . . . . 101
Stuccotruhen. Ghiberti. Terracottareliefs. Gegen die frühe Datierung des Adimaribildes. Kuchenschachteln. Deschi der Zeit um 1430. Zanobi Strozzi. Paolo Uccello. Der Anghiarimeister. Der Meister des Turniers von Sa Croce. Der Paris-Meister. Der Cassonemeister (Marco del Buono?). Domenico Veneziano. Der Dido-Meister. Die Miniaturen des Virgil in der Riccardiana. Benozzo Gozzoli. Das Adimaribild. Pesellino. — Der Gesamtaspekt dieser ersten 300 Truhen und die Produktion der florentiner Bottegen.
2. Botticelli und sein Kreis . . . . . 118
Botticelli. Amico di Sandro. Der Meister der turiner Castitas. Die Grisaillen in Frankfurt.
3. Von Pollaiuolo bis Piero di Cosimo . . . . . 121
Pollaiuolo. Filippino. Ghirlandaio. Jacopo del Sellaio. Bartolommeo di Giovanni. Piero di Cosimo. Niccolo Soggi.
b) Siena im Quattrocento . . . . . 130
Stuccotruhen. Dreigeteilte Fronten. Sano di Pietro. Giovanni di Paolo. Lorenzo di Pietro Vecchietta. Antonio di Giusa und Battista di Fruosino, Neroccio, Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni, Guido Cozzarelli, Girolamo di Benvenuto, Fungai. Der Palast Pandolfo Petruccis.
c) Umbrien . . . . . 139
Piero della Francesca. Fiorenzo di Lorenzo. Ben. Buonfigli. Matteo Balducci. G. B. Bertucci. Bald. Carrari. Fr. Francia, Tim. Viti. Signorelli. Perugino.
d) Bologna, Ferrara . . . . . 146
Bologneser Maler. Amico Aspertini. Das Chrysostomusbild in Parma. Der

Seite

Hof Lionello d'Estes. Lionellos Mäcenatentum. Cosimo Tura. Francesco Cossa. Ercole Roberti.

e) Padua, Mantua, Vicenza . . . . . 152
Der Damen- und Reisekoffer. Verhältnis der Kultur in der Poebene zu der Toscanas. Flachschnitttruhen des Etschtales. — A. Mantegna. Die Truhen der Paola Gonzaga. Bernardo Parentino. Bartol. Montagna.

f) Verona . . . . . 158
Centrum der Truhenbilder in Oberitalien. Frühe Bilder aus der Schule Altichieros. Atalante- und Traianbilder. Domenico Morone. Michele da Verona. Liberale. Nicc. Giolfino.

g) Mailand . . . . . 162
Sforzatruhen. Intarsiatruhen. Truhen mit Holzschnitten. Bramantino. Sodoma. Certosinamöbel. — Piemont.

h) Venedig . . . . . 165
Keine gemalten Truhen! Haus-Inventare des 15. und 16. Jahrhunderts. Plastischer Dekor. Einsatzbilder von Giov. Bellini, Cima, Carpaccio, Mocetto.

i) Rom und Neapel . . . . . 169
Die Truhen der Anjou und Aragon verloren. Sargtruhen. Der Vatikan. Römische Truhen. Rom die Heimat vieler Sagen, die auf Truhen gemalt sind.

4. Cinquecento . . . . . 172

a) Florenz und Siena . . . . . 172
Bugiardini. Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci, Bacchiacca, Franciabigio. — Sodoma, Genga, Beccafumi.

b) Rom . . . . . 175
Polidoro da Caravaggio. Die geschnitzte Prunktruhe.

c) Venedig . . . . . 176
Giorgione. Variationen über mythologische Themen.

d) Ausklang . . . . . 177
Das Truhenbild tritt hinter dem Fresco zurück. Die vom Seicento übernommenen Truhenstoffe.

VII. Der Inhalt der Darstellungen . . . . . 179

1. Prinzipielles . . . . . 179
Der symbolische Sinn in allen Geräten und Bildern der Renaissance. Die spezifische Bedeutung jedes Truhenbildes. Verschleierung des persönlichen Schicksales. Vorzug der profanen Stoffe vor den biblischen. Die Freude über die wiederentdeckten antiken Märchen. Brauttruhen überwiegen. Das tertium comparationis in den Sagen.

2. Der griechische Mythus . . . . . 184
Die homerische Welt. Die Taten der Zwölfgötter. Heroen. Liste der griechischen Mythologie. Deutung einzelner Szenen. Signorellis Mythen in Orvieto. Zeichnungen in Lille. — Der Reichtum der griechischen Welt. Ihre Umformung in den italienischen Dialekt.

Seite

3. Mythus und Sage Roms . . . . . 193
Die Welt der Aeneis. Römische Stamm- und Heldensagen. Triumphzüge der Kaiser. Liste der römischen Sagen. — Historisches.

4. Zeitgeschichte und Boccaccio . . . . . 196
Umzüge und italienisches Straßenleben. Florentiner Plätze. Feste der Poebene. Das Alltagsleben im Spiegel Boccaccios.

5. Petrarca . . . . . 199
Die Schaubarkeit der Trionfi Petrarcas. Andere Umzüge. Schaugerüste.

6. Uomini famosi . . . . . 201
Ihr Platz an den Wänden des Festsaals. Das Studio Federigo d'Urbinos. Die Cyklen im sieneser Rathaus, in der Galleria Corsini in Rom und in London.

7. Biblisches und Heiligenleben . . . . . 203
Das alte Testament. Joseph, Salomo und die Königin von Saba, David, Paradiesgeschichte, Moses, Judith, Thamar, Esther. Das neue Testament. Der Täufer, Jugendgeschichte Christi, Geburtsdarstellungen. — Vitae Sanctorum.

8. Allegorien . . . . . 207
Wert der mittelalterlichen Kategorien für den Ausdruck höherer Systematik. Artes liberales. Trivium und Quadrivium. Tugenden und Laster. Monatsbilder, Musikbilder. Biblische und religiöse Allegorien.

9. Aufschriften auf Truhen, Architekturprospekte, Innenbilder . . . 209
Die Aufschrift im Süden und im Norden. Bibelsprüche. Devisen. Liebessprüche. — Prospektbilder. Bilder im inneren Truhendeckel.

10. Das Verhältnis der Truhen zu den Cassetten, zu Maiolica und Graphik 211
Embriachikästen und ihr Stoffkreis. — Die Maiolica und die antike Sage. — Der Zusammenhang zwischen Truhenbild und Graphik ist stofflich ein sehr loser. Der Stoffkreis der Graphik liegt auf anderem Gebiet. Die Graphik verdrängt den Plauderton in der Malerei.

11. Schluß. Antike und Renaissance . . . . . 215

VIII. Katalog . . . . . 217—418

IX. Literaturverzeichnis . . . . . 419—428

X. Anhang I: Fest datierbare Cassoni, Deschi und Letti . . . . . 429

„ II: Das Bottegabuch des Marco del Buono und Apollonio di Giovanni . . . . . 430—437

„ III: Filaretes Mythologien . . . . . 438—440

XI. Register:

1. Inhaltsangabe . . . . . 441—445
2. Ortsregister . . . . . 446—450
3. Register der Meister und Schulen . . . . . 451—454
4. Autorenregister . . . . . 455—459
5. Geschlechter-Register . . . . . 460—466
6. Mythus, Sage und antike Historie . . . . . 467—474
7. Ergänzendes Sachregister . . . . . 475—477
8. Verzeichnis der Abbildungen des Textbandes . . . . . 478—479

# 2. Ortsregister.


Allington Castle, Sammlung Conway 416.
Altenburg 378.
Amsterdam, Sammlung Lanz 164, 377, 383, 387, 400, 408, 410.
Arezzo 42, 74.
Asciano 72.
Assisi 69, 70, 118.
Atri 74.

Bari 156, 164, 169.
Basel, Sammlung Bachhofen-Burckhardt 72.
Beechwood, Sammlung Sebright 312.
Bergamo 85, 86, 115, 119, 143, 167, 252, 280, 289, 343, 416.
Berks, Lockinge House, L. Wantage 85, 115, 135, 278, 328, 329.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum 11, 24, 47, 49, 84, 94, 104, 122, 129, 140, 144, 151, 157, 160, 164, 168, 173, 205, 206, 208, 211, 236, 238, 299, 305, 316, 320, 339, 345, 154, 363, 374, 378, 387, 395, 401, 404, 411.
— Kunstgewerbe-Museum 13, 15, 38, 64, 93, 102, 129, 131, 167, 172, 173, 211, 225, 229, 231, 232, 233, 234, 318, 334, 388, 390, 391, 399, 402, 405, 411, 413, 418.
— Kupferstichkabinett 63, 163, 354, 385.
— Palais Kaiser Wilhelm I. 47, 174, 402.
— Sammlung v. Beckerath 335.
— Sammlung Holzmann 370.
— v. Kaufmann 26, 86, 119, 129, 235, 262, 291, 317.
— Sammlung Lippmann 160, 375.
— Sammlung Matkowsky 413.
— Sammlung Schweitzer 28, 379, 406.
— Sammlung Dr. E. Simon 235.
Besançon 27, 144, 190, 349.
Bologna 14, 24, 60, 75, 146, 147, 205, 223, 350.
Boston 25, 27, 60, 75, 85, 86, 115, 139, 146, 147, 202, 205, 223, 350.
Bracciano, Castello Orsini 7, 170, 171, 177, 234, 397, 411, 414.
Brescia 30, 251, 260, 287, 327, 406.
Budapest 11, 32, 135, 147, 202, 219, 220, 223, 305, 323, 347, 416.
Bukarest 208.

Cambridge, Fitzwilliam-Mus. 123, 393, 370, 378.
— (U. S. A.) Fogg Mus. 151.
Chantilly 24, 87, 120, 136, 178, 292f.
Chieti, Sammlung Selecchi 414.
Cöln 23, 164, 360, 386, 397.
Collapepe 310.

Dresden, Gemälde-Gallerie 51, 65, 74, 82, 86, 119, 150, 174f., 198, 206, 252, 290, 404f., 417.
— Grünes Gewölbe 140, 338.
— Kupferstich-Kabinett 63, 163, 385f.
Dublin, National Gallery 156, 294.
Duns, Langton, Sammlung Hamilton 127, 311.
Düsseldorf 367.

Eastnor Castle, Somerset 115, 251, 284.
Erlangen, Bibliothek 347.

Fabriano, Pinacoteca 337.
Faenza, Sammlung Guidi 169, 393.
Ferrara 4, 35, 55, 56, 144, 150, 151, 208.
Ferrara, Pal. Schifanoia 151.
Fiesole, Oratorio di S. Ansano 9, 60, 65, 397.
Florenz, Accademia 5, 9, 14, 46, 77, 84, 103, 115, 277.
— S. Annunziata 69.
— Stefano Bardini 7, 15, 76, 78, 93, 103, 104, 151, 158, 219, 221, 226, 233, 234, 235, 236, 250, 255, 259, 283, 338, 367, 399, 400, 406.
— Bargello (Museo nazionale) 54, 78, 84, 95, 96, 104, 122, 224, 237, 238, 338, 389.
— Palazzo Bartolini 10, 105.
— Palazzo Benintendi 174, 404, 405.

Florenz, Bernhard Berenson 135, 379.
— Bigallo 94.
— Palazzo Borgherini 174, 403, 404.
— Palazzo Corsi 27, 129.
— Palazzo Corsini 144, 172, 294, 318, 345, 399, 405.
— Sa Croce 69, 77, 94.
— Palazzo Davanzati 7, 8, 14, 21, 74, 133, 177, 225, 229, 235, 382, 407.
— Villa Doccia 157, 363.
— Domopera 103.
— Palazzo Gherhardesca 344.
— Herbert Horne 293.
— Innocenti 118.
— Villa Landau 60, 84, 323.
— Sa. Maria novella 60, 69, 73, 74, 122.
— Sa. Maria nuova 92, 95.
— Palazzo Medici-Riccardi 10, 101.
— Or San Michele 48, 95, 207.
— Museo Buonarroti 263.
— Museo San Marco 78.
— Museo Stibbert 5, 27, 67, 79, 94, 95, 96, 113, 132, 221, 222, 223, 224, 225, 231, 257, 276, 319.
— Palazzo Panciaticchi 363.
— Palazzo Pitti 86, 120, 122, 174, 208, 293, 294, 300, 403.
— Villa Poggio a Caiano 400.
— Villa Reale di Castello 265.
— Biblioteca Riccardiana 24, 27, 28, 85, 113, 274.
— Antiquar Salvadori 232, 233, 321.
— Palazzo Serristori 92, 105, 238. 282.
— Palazzo de' Signori 177.
— So Spirito 29.
— Palazzo Strozzi 339, 354, 407.
— Palazzo Torrigiani 120, 345.
— Palazzo Toscanelli 282.
— Uffizien 10, 11, 22, 25, 46, 54, 60, 64, 65, 75, 86, 91, 97, 110, 119, 121, 129, 135, 174, 175, 200, 201, 205, 206, 227, 237, 242, 264, 271, 273, 290, 307, 316, 352, 386, 403, 405, 407, 408.
— Castello Vincigliata 94, 96, 322.
— Elia Volpi 334, 382.
Foligno 201.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut 26, 64, 120, 142, 176, 190, 295, 341.
Frascati 170.

Genua, Palazzo Adorno 86, 120, 201, 294f.
Glienicke, Palais des Prinzen Friedrich Leopold 412.
Gosford House, Lord Wemys 120, 295, 322.
Graz, Dom 155f., 356ff.
Gubbio, Pinacoteca communale 27, 141, 337, 343.

Hamptoncourt 208, 358, 361.
Hannover, Kestner-Mus. 23—26, 28, 31, 85, 113, 164, 177, 184, 254, 265, 273, 386.
Hâvre, Musée et biblioth. 137, 332.
Highnam, Samlung Hubert Parry 254, 367, 374.

Kassel, Sammlung Ed. Habich 377.
Kingston Lacy 204.
Klagenfurt, Rudolfinum 27f., 153ff., 356, 359, 372.
Kopenhagen, Sammlung Graf A. Moltke 64, 168, 394.
Krakau, Museum Czartoryski 97, 160, 226, 240, 376.

Lecce 169.
Leipzig, Dr. v. Harck 152, 327, 353.
— Kunstgewerbe-Museum 98, 220, 383.
Lille, Musée Wicar 191, 292, 315, 340.
Liverpool 24, 27, 74, 86, 105, 113, 133, 276, 301, 326.
London, Antiquar Agnew 24, 121, 144, 342.
— Ashburnham 55, 311, 395.
— R. H. Benson 11, 25, 26, 65, 109, 129, 144, 151, 157, 168, 261, 317, 352, 355, 379, 381, 392, 406, 408.
— British Museum 23, 63, 64, 202, 260, 310, 406.
— Burne Jones 239.
— Butler 105, 160, 319, 376.
— Bryce 93, 107, 243, 244, 251.
— Antiquar Colnaghi 25, 26, 127, 311.
— Lord Crawford 25, 26, 35, 76, 85, 86, 97, 112, 122, 126, 138, 143, 227, 245, 257, 258, 264, 268, 283, 287, 297, 306, 333, 344.
— Donaldson 315.
— L. Douglas 77.
— W. Farrer 365.
— Grenfell 86, 105 f., 243.

London, Hugh Lane 251.
— Hawkins 223.
— Jekyll 336.
— Iligo 287.
— Brinsley-Marlay 123, 128, 157, 313, 363.
— Meyer 25, 35, 87, 127, 310.
— Mond 86, 119, 139, 206, 290, 392.
— National Gallery 10, 11, 27, 53, 85, 87, 114, 120, 121, 129, 139, 144, 145, 159, 160, 174, 183, 282, 291, 295, 297, 315, 317, 345, 359, 360, 371, 372, 375, 377, 386, 403, 404, 406.
— Ricketts 23, 24, 87, 127, 188, 310.
— Samuelson 87, 122, 298, 299.
— Victoria-Albert-Museum 26, 27, 60, 78, 85, 86, 93, 94, 96, 102, 103, 108, 111, 156, 164, 167, 175, 204, 209, 222, 223, 224, 229, 231, 235, 254, 255, 262, 264, 267, 269, 270, 271, 323, 360, 387, 388, 389, 391, 407, 411, 412, 413, 418.
— H. Wagner 110, 268.
— Wallace Collection 129, 209, 317, 354.
— Wantage 85, 135, 328, 329.
— V. Watney 128, 314.
Longleat, Marq. of Bath. 363.
Lucca, Pinacoteca 408.
Lyon 239, 252, 315.

Madrid 27, 146, 244, 251, 346, 347, 361.
Mailand 57, 162ff.
— Biblioteca Ambrosiana 168, 395.
— Sammlung Bagatti-Valsecchi 158, 159, 363, 366, 373, 384.
— Bischöflicher Palast 75.
— Palazzo Borromeo 157, 362.
— Brera 144, 168, 395.
— Casa Sola-Brusca 378.
— Cagnola 223.
— Castello Sforzesco 8, 63, 152, 162, 163, 167, 209, 232, 340, 376, 383, 384, 389, 391, 411.
— Ghinzoni 162, 382.
— Palazzo Giovio 410.
— Fratelli Grandi 63, 163, 385.
— Museo Poldi Pezzoli 152, 157, 160, 168, 210, 353, 364, 365, 366, 373, 374, 394.
— Palazzo Trivulzi 162, 164, 382.
Mainz, Museum 158, 366.
Mantua 4, 5, 29, 30, 33, 38, 56, 79, 152f., 160, 176, 178, 358.
Marseille 23, 26, 27, 54, 63, 64, 65, 127, 309.
Millstaedt 156.
Modena 24, 25, 85, 110, 151, 265, 351, 352.
München, Antiquar Boehler 113, 240, 249, 276, 259, 372.
— Sammlung Dr. v. Buerkel 360.
— Antiquar Drey 96, 224.
— National-Museum 231.
— Pinakothek 60, 133, 155, 156, 326, 358.
Münster Provinzialmuseum 72, 77, 133, 324, 367.

Neapel 31, 55, 70, 131, 149, 169f., 201, 231, 398.
New-Battle (Schottland) 270.
Newhaven, Yale University, Jarves-Collection 23f., 26, 31, 85f., 108, 113, 121, 138, 253f., 267, 274, 297, 305, 334.
Newyork, Sammlung Henry E. Huntington 332.
— Metropolitan-Mus. und Historical Society 23—27, 55, 64, 78, 86f., 104f., 112, 116, 119, 121, 127, 136, 140, 206, 236, 250, 272, 286, 290, 331, 341, 398.
— Sammlung Widener 297.

Orvieto 70, 191.
Oxford 24, 86, 105, 116, 122, 224, 244, 257, 300, 306, 368.

Padua, Museo civico 23, 64, 75, 153, 157, 167, 201, 362, 368, 396, 415, 416.
Panshanger, Lord Pembroke 404.
Paris, Musée André 26, 64, 84, 97, 104, 131, 143, 159, 169, 206, 226, 230, 238, 241, 298, 319, 325, 344, 368, 370, 376, 393, 396, 401.
— Sammlung Artaud de Montor 84, 128, 266, 278, 313, 321.
— Bibliothèque Nationale 70.
— Sammlung Cernuschi 359, 373, 374.
— Sammlung Chabrières-Arlès 361.
— Sammlung Chalandon 114, 134, 202, 237, 283, 380.
— Sammlung Dreyfuss 202, 347.
— Sammlung Foulc 156, 361.
— Sammlung Gaillard 410.
— Sammlung Gavet 368.

Paris, Sammlung Harro 368.
— Sammlung Kann 135, 328.
— Antiquar Kleinberger 77, 364, 324.
— Sammlung Lazzaroni 27, 131, 230, 233, 248, 263, 359.
— Musée des arts décoratifs 78, 122, 128, 229, 245, 252, 257, 301, 349, 364, 376, 382, 401.
— Musée Cluny 23, 25, 27, 28, 43, 108, 114, 136, 137, 139, 142, 223, 247, 248, 250, 255, 256, 257, 285, 288, 331, 349, 352, 388, 413.
— Louvre 8, 10, 11, 25, 27, 64, 65, 77, 79, 87, 104, 105, 120, 126, ,135, 138, 142, 144, 155, 160, 177, 186, 202, 229, 229, 242, 292, 293, 301, 305, 326, 329, 334, 383, 387.
— Sammlung Martin le Roy 84, 104, 110, 237, 238, 269.
— Baron Pastré 87, 292, 293.
— Sammlung Princesse Mathilde 24, 380.
— Sammlung Ravaisson-Mollieu 143, 188, 344.
— Sammlung Ridgway 318.
— Sammlung M. Rothschild 138, 334.
— Sammlung Schickler 387.
— Sammlung Sécrétan 156, 361.
— Sammlung Seillière 412.
— Sammlung Spiridon 37, 52, 64, 97, 121 128, 139, 144, 226, 246, 263, 298, 313, 315, 335, 337, 349, 350.
— Sammlung Spitzer 326, 350, 412.
— Antiquar Steinmeyer 244.
— Sammlung Stern 260.
— Sammlung Sulzbach 137, 333.
— Sammlung Thompson 115.
— Antiquar Trotti 24, 26, 123, 301, 417.
— Sammlung Arconati-Visconti 319.
— Sammlung Wildenstein 27, 85, 266, 302.
Parma 8, 26, 64, 148, 168, 198, 393, 414.
Pavia 198.
Perugia 75, 77, 135, 140, 141, 142, 201, 329, 338, 346.
Pesaro, Palazzo della Prefettura 337.
— Villa Imperiale 208.
Pescocostanzo, Sign. Pitacci 398.
Petersburg 25, 26, 27, 51, 79, 123, 138, 167, 304, 335, 410.
Philadelphia, Samml. Johnson 23, 25, 27, 109, 126, 132, 164, 168, 237, 261, 306, 314, 315, 322, 331, 378, 380, 392, 394.
Pisa, Campo Santo 97, 114.
— Erzbischöfl. Palast. 70.
— Museo civico 85, 247.
Pistoia, Ospedale del Ceppo 77, 228.
Prag, Rudolphinum 24, 27, 109, 156, 260, 263, 371.
Prato 69.

Ravenna 76, 223.
Reggio (Emilia) 351.
Reims 2.
Rennes, Palais universitaire 113, 116, 280, 302.
Richmond, Samml. F. Cook 60, 62, 64, 121, 135, 146, 151, 202, 229, 239, 287, 297, 348, 353.
Rignano Flaminio, Municipio 415.
Rom, Galleria Barberini 11, 74, 142, 202.
— Galleria Borghese 38, 76, 176, 417.
— Capitol 144.
— Sammlung Castellani 221, 281, 338.
— S. Clemente 73.
— Palazzo Colonna 27, 126, 170, 308.
— Palazzo Doria 71, 73.
— Engelsburg 170, 398.
— Villa Farnesina 177, 178.
— Galleria nazionale (Pal. Corsini) 202.
— Galleria Sterbini 157, 362.
— Galleria Torlonia 407.
— Sammlung Galli-Dunn. 300, 332.
— Sammlung Hertz (Palazzo Zuccari) 343.
— Sammlung Kidston 387.
— Sa Maria del popolo 75.
— Sa Maria maggiore 77.
— Pal. Massarenti 140, 339, 347.
— Museo dell' arte industriale 131, 171, 229, 230, 231, 297.
— Palazzo Orsini 201.
— March. Pallavicini 119, 205, 291.
— S. Pietro 32, 34, 76, 146.
— Pinacoteca Vaticana 73, 151, 227.
— Richards 414.
— Antiquar Sangiorgi 171, 397.
— Contessa Santa Fiora 352.
— Antiquar Simonetti 77, 133, 232, 233, 324, 325, 388.
Rouen 65, 134, 343.

San Gimignano 70, 98, 220.
San Remo, Samml. Thiem 168, 394, 395.
Schwerin 177, 189, 418.
Scurcola Marsicana 77.
Siena, Palazzo Cinughi 259.
— Palazzo Chigi-Zondadari 92, 136, 330, 333.
— Dom 72, 75, 83, 93, 138, 205, 322, 333.
— Domopera 70, 407.
— Galleria delle belle arti 60, 70, 73, 77, 133, 134, 139, 164, 227, 272, 326, 328, 387, 408.
— Antiquar Manzoni 221, 232.
— Mercanzia 135.
— Palazzo Bindi-Sergardi 408.
— Palazzo Odescalchi 131.
— Palazzo Petrucci 139, 144, 147, 184, 386, 387.
— Palazzo Saracini 132, 143, 344.
— Palazzo Palmieri Nuti 92, 131, 133, 320, 323, 327.
— Rathaus 135, 202, 227.
— S. Agostino 70.
— S. Francesco 132, 138.
— Seminario arcivescovile 323, 335.
— Villa Belcaro 8.
Sinalunga 72.
Somerset, Eastnor Castle 115, 251, 284.
Spoleto, Pinacoteca 175, 410, 411.
Straßburg, Gemälde-Sammlung 129, 317.
Subiaco 171, 398.

Tarent 169.
Terracina 204.
Tewin Water, Welwyn 308.
Tours, Musée 202, 327.
Triest, Bibliotheca Rossettiana 60, 110, 270.
Turin 65, 86, 105, 110, 120, 164, 223, 244, 268, 294f., 388.

Umbertide, Chiesa Sa Croce 342.
Urbino, Dom 340.
Urbino, Pal. Ducale 10, 25f., 28, 33, 55, 73, 78f., 115, 140ff., 201f. 211, 247, 339f.

Venedig, Accademia 75, 167f., 392.
— S. Alvise 391.
— Museo Correr 85, 110, 113, 265, 370, 375, 397.
— Casa Odini 166.
— Casa Ram 166.
— Casa Sanudo 166.
— Baron Franchetti 138, 319, 334.
— Principe Giovanelli 25, 38, 176.
— Antiquar Guggenheim 377.
— Sammlung Layard 164, 208.
— Palazzo Rezzonigo 175, 410.
— Antiquar Salvadori 353, 369, 370.
— Seminario 415.
Verona 28, 75, 78, 152, 158ff., 161, 196, 370, 372, 373, 377, 379, 380.
Versailles 14, 61.
Vicenza 152, 157.
Viterbo 5, 74.
Volterra 70.

Wien, Albertina 60, 62.
— Sammlung v. Auspitz 52, 123, 249, 304, 390.
— Sammlung Dr. Figdor 93, 159, 225, 230, 232, 233, 239, 326, 346, 351, 371.
— Sammlung Graf Lanckoronski 24, 26, 27, 52, 54, 65, 84, 105, 113, 123, 146, 240, 241, 261, 262, 263, 264, 275, 304, 325, 350, 369, 393, 395.
— Sammlung Fürst Liechtenstein 26, 87, 98, 120, 175, 209, 219, 292, 293, 364, 366, 369, 400, 409.
— Auktion Sax 251, 393.
— Sammlung Baron Tucher 249.
— Sammlung Weinberger 159, 220, 364, 371, 372.
— Sammlung Wittgenstein 116, 122, 226, 281.
— Hofmuseen 157, 176, 189, 359, 361.
— Österr. Museum für Kunst u. Industrie 167, 390, 401, 414.
Wiesbaden, Städtische Gemäldesammlung 407.
Worcester (U. S. A.) 137, 285.

# 3. Register der Meister und Schulen.


Abruzzen, Schule der 398, 415f.
Agostino da Lodi 381.
Alberti, L. B. 9, 34, 46, 56, 121, 158, 208.
Amico di Sandro 120, 292ff.
Aldus Manutius 30, 32, 38.
Altichiero 158, 201, 368.
Andrea di Domenico 87.
Andrea di Cosimo Feltrini 90.
Andrea di Giusto 236f.
Angelo della Lama 171, 398.
Angelico, Fra Giovanni 73, 77, 84, 88, 91, 108f., 114, 117, 170, 239, 254.
Anghiari-Meister 105ff., 116f., 243ff., 246, 250, 253, 264f.
Antonio di Giusa 134f., 327.
Antonio del Massaro (Pastura) 344.
Apollonio di Giovanni 88f., 111f., 117. Anhang II.
Aspertini, Amico 27, 135, 146f. 202, 210, 254, 346ff., 361.
Attavante 335.

Bacchiacca 65, 90, 174, 205, 403—406.
Baccio d'Angelo 174.
Baldi, Piero di Ant. 87.
Baldovinetti, Al. 77f., 91.
Balducci, M. 143, 157, 343f.
Barna 98.
Bartolo di Fredi 90, 98.
Bart. Vivarini 265.
Bastiani, Lazzaro di Jacopo 391.
Basaiti, M. 75.
Beccafumi, Dom. 175, 408f.
Bellini, Giov. 168, 364, 392.
Bellini, Jacopo 150.
Benaglio, Francesco 380.
Benedetto da Maiano 171, 173, 327, 399f.
Benvenuto di Giovanni 72, 133, 205, 333.
Bertucci, Batt. 143, 344.
Besozzo, Leonardo 202.
Besozzo, Michele 198.
Bianchi, Franc. 209.
Boccati 142.
Bologna, Schule von 146, 350, 334.
Boltraffio 386.
Bonfigli, Bened. 142, 341.
Botticelli 8, 9, 11, 25—27, 46, 63, 65, 81, 86, 90, 116, 118ff., 125f., 128, 130, 133, 139, 145, 201, 206, 208, 214, 289—292, 294, 301, 308, 313ff., 317, 326.
Botticini 48.
Bramantino 164, 378, 386.
Brizzi, Fr. 14.
Bronzino, Al. 79, 211.
Brunelleschi 105, 256.
Buffalmaco 69.
Bugiardini 47, 105, 242, 401, 402.
Buonsignori 155, 374, 377.

Campagnola, Dom. 24, 26, 416f.
Carpaccio Vitt. 27, 75, 150, 167, 168f., 305, 374, 376, 392f.
Carpi, Girol. 90.
Caravaggio, Polidoro da 175, 409.
Carnevale, Fra. 74.
Caroto, Franc. 78, 319, 377.
Carracci 185, 189.
Carrari, Bald. 27, 52, 143f., 349.
Caselli, Cristoforo, da Parma 364.
Castagno, A. 90, 108f., 110, 201.
Cassonemeister 109f., 112f., 113, 117, 145, 254, 265ff., 268ff., 271f., 274, 323.
Cennino Cennini 70, 90ff.
Cervelliera, Giov. del. Franc. 88, 90, 108.
Cima da Conegliano 23, 26, 64, 167, 393ff.
Correggio 8, 79.
Cossa, Franc. 74, 150f., 208, 339, 353f., 370.
Costa, Lorenzo 11, 151, 160.
Cozzarelli, Guido 92, 135ff., 330f., 333.
Credi, Lorenzo di 11, 120, 308.
Cremona, Schule von XV. Jahrh. 382.

Crivelli, Carlo 268.
Cristofano di Chosona 98.

Daddi, Bern. 77.
Danti, Vincenzo 278.
Dello Fiorentino 16, 90, 109f., 251, 256, 321.
Dido-Meister 105, 108, 113f., 117f., 144, 210, 254, 265, 273ff., 276.
Dini, Bernardo di 87.
Domenico di Bartolo 326.
Domenico di Michelino 88.
Domenico Veneziano 109, 112f., 117, 140, 261, 272.
Donatello 95, 102, 105, 119, 156, 170, 180, 207, 253, 278.
Dosso Dossi 208, 355.
Duccio di Buonisegna 68, 98.
Dürer, Albr. 148, 254, 347, 351.

Edelink 106.
Embriachi 21, 94f., 133, 185, 211f., 223.
Schule der Emilia 351.
Truhen des Etschgebiets 388f.
Evangelista di Pian di Meleto 344.
Eyck, Jan van 82.

Fancelli, Luca 154, 356.
Federighi, Ant. 135.
Ferrara, Schule von 353f., 374.
Filarete, Antonio 34, 189, 291. Anhang III.
Filippino Lippi 8, 24, 86, 118, 122, 124, 171, 188, 208, 292—300, 303.
Filippo Lippi 64, 73f., 109f., 121, 156, 296, 306, 362.
Finiguerra, Maso 63.
Fiorentino, Pier. Franc. 60, 272f.
Fiorenzo di Lorenzo 74, 77, 142, 329f.
Florenz, Schule von, XIV. Jahrh. 219ff., 223f.
Florentinisch-Sienesisch, XIV. Jahrh. 220f., 224, 227.
Florenz, Schule von, XV. Jahrh. 225f., 228 bis 234, 235—238, 240, 246, 248—252, 257 bis 260, 269, 273, 277f., 281ff., 287f., 295, 298, 301, 315, 319, 368, 398.
Florentinisch-Umbrisch, XV. Jahrh. 302, 319, 401.
Florentinisch, XVI. Jahrh. 399ff.
Francesco Bianchi 354.
— di Giorgio 25, 64, 73, 77, 131, 133ff., 140, 209, 291, 328f., 440.
Francesco da Rimini 271.
Francia, Franc. 78, 90, 144, 347.
Franciabigio 90, 174f., 208, 404—407.
Francione 400.
Fruosino, Battista di 134f.
Fungai, Bern. 138, 254, 334f.

Gaddi, Angelo 69, 94.
— Taddeo 8, 13, 41, 69, 76, 94.
Genga, Gir. 78, 90, 139, 175, 208, 375, 408.
Gentile da Fabriano 111, 238, 285, 364.
Ghiberti, Lor. 91, 102f., 114, 229, 246.
Ghirlandaio, Benedetto 295.
Ghirlandaio, Domenico 8f., 73f., 118, 122, 126, 143, 188, 301f., 308, 313.
Giorgio Tedesco 271.
Giorgione 25, 32, 38, 64, 164, 176f., 204f., 386, 396, 415f.
Giolfino, Niccolò 27f., 75, 159, 161f., 164f., 370, 377—379.
Giottino 8, 34, 69, 170, 201.
Giotto 8, 34, 42, 76, 94, 105, 118, 145, 170, 201.
Giovanni d'Andrea d'Albola 112.
Giovanni di Bindino 99.
Giovanni di Ghasparre 87.
— da Milano 170.
— di Paolo 72, 76f., 98, 132f., 138, 268, 322 bis 326.
— dal Ponte 84, 90, 96f., 117, 226.
— Francesco da Rimini 271.
— Turini 230ff.
Girolamo di Benvenuto 25, 138, 333f.
— Cotignola 350.
— della Pacchia 336.
— da Sa Croce 75, 167.
Giuliano di Baccio 414.
Giuntadoli, Domenico 318.
Goltzius 409.
Gozzoli, Benozzo 73, 85f., 114, 117f., 139, 183, 283—285, 287, 310, 341.
Graffione 274.
Granacci, Franc. 59, 90, 174, 335, 403f.
Guariento 201.

Jacopo di Bindo 98.
Jacopo de' Barbari 417.
— da Bologna 191.
Justus von Gent 142.
Ingres 136.

Lambertini, Michele 147, 350.
Lairesse, G. de 136, 332.
Laurana, Luciano 339.
Lendinara 150.
Leonardo 8, 46, 106f., 164, 177.
Leonbruno 208, 360.
Liberale da Verona 75, 377.
Lombardei, Schule der, XV. Jahrh. 383.
Lorentino d'Angelo di Firenze 255.
Lorenzetti, Pietro 41, 70, 72, 98, 227.
Don Lorenzo monaco 101.
Lorenzo di Niccolo 70.
Lotto, Lorenzo 209.
Luca Longhi 76.
Lucca, Schule von, XV. Jahrh. 231f., 235.
— — XVI. Jahrh. 407.
Luini, Bernard. 79.

Maineri G. Fr. 353.
Mailand, Schule von, XV. Jahrh. 369, 382, 384f.
Manni, Giannicola 345.
Mantegna, Andrea 11, 27f., 64, 79, 102, 150, 153ff., 158—160, 356, 358f., 372, 395.
Mantovano, Rinaldo 178, 360.
Mantua, Schule von 357, 359f.
Marco del Buono Giamberti 88ff., 111f., 117f., 361, Anhang II.
Margheritone d'Arezzo 90, 99.
Martini, Simone 70, 97f.
Masaccio 69, 73, 76, 84, 104, 170, 236, 238, 253.
Masolino 104, 238.
Matteo di Giovanni 24, 55, 131, 135ff., 156, 328, 330, 331ff., 361, 377.
Matteo de' Pasti 22, 110, 158, 271.
— Civitali 235.
Mattioli 142.
Maturino 409.
Meister des berliner Tondos mit der Anbetung der Könige 240ff.
— der feinen florentiner Manier 63, 310.
— der Pellegrini-Kapelle 235.
— der Turiner Castitas 295.
— des Turniers v. Sa Croce 108f., 111, 116f., 253—256.
Meit, Conrad 33.
Meldolla 415.
Melozzo da Forlì. 142.
Memmi, Lippo 70.
Michelangelo 32, 46, 68, 125, 177, 188.
Michele di Giovanni 87.
— da Verona 159f., 359, 374ff.
Michelino 88, 90.
Mino da Fiesole 170.
Mittelitalienische Schule 410.
Mocetto 26, 169, 360, 396.
Montagna, Bart. 37, 157f., 364—367.
Morone, Domenico 195f., 371.

Nelli, Ottaviano 337.
Neri di Bicci 109, 117, 259, 274.
Neroccio di Bartolommeo 77, 133ff., 140, 202, 327f., 329.

Oberdeutsche Schule 378, 382f.
Oberitalienische Schule, XV. Jahrh. 366ff.
Oderisio, Roberto da Gubbio 71.
Ongaro, Michele 208.
Orcagna, Andrea 266.

Paduanische Schule 361.
Palma Vecchio 190.
Palmezzano 143, 344.
Parentino, Bern. 23, 157, 311, 362, 363f.
Paolo di Giovanni 70.
Paris-Meister 65, 109, 111, 117, 260—265.
Pastura (Ant. di Meleto) 344.
Schule von Parma 148, 351.
— von Pavia 387.
— von Perugia 338.
Perugino 11, 122, 142, 160, 162, 329, 344.
Peruzzi, Baldass. 175, 407, 410.
Pesellino, Franc. 10, 14, 81, 85f., 90, 105, 113, 115f., 118, 125, 133, 138, 145, 238f., 241, 270ff., 278—282, 286, 302, 313, 323, 326.
Pesello, Giuliano 9, 84, 90, 115.
Pinturricchio, Bern. 75, 138f., 143, 146, 302, 333ff., 343—347.
Schule von Piemont 388.
Piero di Cosimo 11, 53f., 59, 65, 87, 118, 126, 129, 178, 291, 305, 312, 315—318, 408.
— della Francesca 42, 112, 114f., 140ff., 200, 205, 211, 260, 272, 283, 339f.
— di Giacomo Pieri 99.
Pisanello, Ant. 75, 89, 150, 244, 370.
Pisano, Andrea 91.
Pollaiuolo 8, 24, 26, 48, 62, 64, 78f., 86, 118, 121, 233f., 297f., 342.

Polidoro da Caravaggio 175, 409.
Pontormo, Jac. da 59, 90, 174, 211, 404, 407.
Pseudo-Boccaccino 381.

Quercia, Jacopo della 103, 235.

Raffaellino del Garbo 335.
Raffael 8, 34, 38, 144, 177, 186, 189, 203, 344f.
Rembrandt 237, 242.
Riccius Spinosus 113, 275.
Schule von Rimini 351f.
Roberti, Ercole 24, 121, 151, 158, 296, 352, 355, 362, 366.
della Robbia 170, 172.
Rogier van der Weyden 150.
Schule der Romagna 352.
Romanino, Girol. 415.
Romano, Giul. 178, 190.
Römische Schule, XV. Jahrh. 397f.
— — XVI. Jahrh. 410ff., 413, 441.
Rosselli, Cosimo 86, 301, 378.
Rossellino, B. 74.
Rossi, Pier Maria de' 198.
Rosso 79, 211.

Sadeler 409.
Sano di Pietro 72, 83, 92f., 98, 131f., 320, 322.
Sansovino, Andrea 278.
Santi, Giov. 144, 345.
Sarto, Andrea del 59, 90. 174, 404ff.
Sassetta, Stefano di Giovanni 71f., 132, 322.
Savoldo, Giov. Girol. 166.
Sebastiano del Piombo 77.
Sellaio, Jacopo del 9, 23f., 26f., 51f., 54, 60, 65, 81, 87, 118, 122ff., 126, 128, 177, 186, 188, 303—308, 313f.
Schule von Siena, XIV. Jahrh. 219, 221, 320.
— von Siena oder Florenz 220f., 227, 408.
Schule von Siena, XV. Jahrh. 230—233, 239, 321, 323, 325, 327, 332.
Schule von Siena, XVI. Jahrh. 407.
Signorelli, Luca 11, 121, 139, 144f., 191, 299, 310, 324f., 346.
Smeraldo di Giovanni 90, 96f.
Sodoma, Giov. Ant. Bazzi 35, 164, 175, 177, 343, 386f., 407.
Soggi, Niccolò 27, 64, 87, 118, 129, 319, 334, 345.
Spagna 144.
Spinello Aretino 41.
— Parri 265.
Stagio, Andrea di 87.
Starnina, Gh. 97, 236.
Stefan v. Calcar 166.
Stefano di Francesco Magnolini 112, 115.
Strozzi, Zanobi 91, 104, 117, 238f.
Süditalienische Schule 398.

Taddeo di Bartolo 98, 131, 202.
— di Francesco 99.
Tani, Giov. 88.
Tassi 173.
Temperelli 417.
Tiepolo 38, 178.
Tintoretto 96.
Tizian 76, 166, 176, 417.
Tommaso di Matteo 87.
Toscanische Schule, XIV. Jahrh. 220, 225.
— — XV. Jahrh. 227, 231, 271, 306, 368.
Traini, Franc. 70.
Tura, Cosimo 77, 151, 205, 352.

Ubertini, Franc. 65, 90, 174, 205, 403f., 405f.
Uccello, P. 10, 73, 79, 84, 86, 90, 105ff., 116, 240, 243, 251f.
Ugolino Ilario (Prete) 71.
Umbrisch-Florentinische Schule 302, 319, 401.
Umbrische Schule 337, 338, 341f., 346, 406.

Vanni, Andrea 272.
Vasari, Lazzaro 78, 90, 144, 211, 248, 250.
Vecchietta, Lorenzo di Pietro 77, 133, 326f.
Veneto, Bartol. 160.
Venezianische Schule 390, 391, 395, 417f.
Veronesische Schule, XV. Jahrh. 368ff., 371ff., 374, 376, 380.
Vicenza, Schule von 366.
Vico di Luca 99.
Viterbo, Antonio da 74.
Viti, Timoteo 78, 90, 144, 345.

Zoppo, Marco 151.
Zuane Stambecchino 155.
Zuccaro, Franc. 34, 208.

# 4. Autoren-Register.


Aeneas Piccolomini 138, 139, 214.
Aesop 34, 214.
Alberti, L. Battista 9, 34, 56, 158, 198, 208, 253, 291.
Amiani 350.
d'Ancona 39, 47, 48, 49, 52, 60, 95, 250, 283, 292, 302, 307, 318, 365.
Antoniewich 376.
Apollodor 286, 312, 377, 378.
Apollonius v. Rhodus 30, 286, 312, 362.
Apuleius 37, 56, 303.
Aretino, Francesco 29.
Ariost 30, 46, 57.
Aristoteles 30f., 34, 188.
Armand 318.
Augustinus 35, 37, 60, 154, 223.

Bacci, P. 39.
Baldinucci 236.
Baldry 354.
Bandello 36, 139.
Barbazon-Méon 21, 212.
Barino 399.
Baschet 358.
Belcari, Feo 47, 214.
Beltrami, L. 164.
Benoit de St. More 21, 212, 286.
Benvenuto da Imola 29.
Berenson, B. 84, 87, 112, 120, 125, 134f., 140, 143, 156f., 160, 168, 237, 272, 290, 292f., 303, 307ff., 311, 313f., 328, 339, 392, 404, 406, 416.
Bernardini, G. 358.
Bernardino da Siena 19.
Bernath 239, 349, 356.
Bertaux, E. 97, 226.
Bertini-Calasso, A. 344.
Bibbiena 55.
Billi, Antonio 9, 91.
Bisticci, Vespasiano da 19, 29, 31, 34, 162, 16, 182, 193, 203, 376.
Boccaccio 2, 13, 20f., 29, 35, 38, 40, 43, 53, 60, 115, 117, 128, 136, 139, 145, 151, 181, 183, 197f., 203, 214, 265, 282, 291, 303, 313f., 321, 325, 330, 346, 362, 364.
Bocchi-Cinelli 91, 110, 236, 292.
Boethius 35, 60.
Bode, W. v. 82, 84, 164f., 167, 222, 226, 231f., 234f., 271, 309, 388, 391, 400f., 411f.
Boiardo 30, 46, 53, 57.
Bombe, W. 8, 10, 59, 94, 135, 142f., 201, 222, 300, 310, 329f., 339.
Boni, G. 239, 356.
Borenius, T. 239, 287, 297, 329, 365.
Borghesi-Banchi 98, 134, 327.
Braghivolli 151.
Budinich, Corn. 339.
Burckhardt, Jac. 34, 58, 156, 183, 394.
Bruni, Leonardo 29.
Bruscoli, G. 309.

Calzini 345.
Campori 358.
Cappella, Marzianus 60.
Capponi, Neri 243, 284.
Carducci, G. 44.
Caro, Annibale 31, 193.
Cartwright, J. 279.
Caesar 35.
Caesarius v. Heisterbach 37.
Cassiodor 60.
Cennini, Cennino 99, 101, 356.
Chaucer 35, 346.
Chledowsky 34, 55, 98, 245, 384.
Chretien de Troyes 60.
Chrysolaos, Manuel 29.
Cicero 35f., 60, 154, 318. 345.
Colasanti, A. 280, 315, 376.
Colvin, S. 61, 202, 279, 310, 329.
Compagni, Dino 41.
Comparetti 31.
Conway, W. M. 326.

Cook, Herbert 239, 287, 297, 329.
Corneille 62.
Cornelius, C. 235.
Crowe Cavalcaselle 89, 242ff., 318, 349.
Cruttwell, M. 121.
Cust, Lionel 317.
Cust, Robert 387.

Dante 8, 22ff., 30f., 35, 39, 45, 51, 58, 60, 105, 107, 108, 147, 154, 159, 181, 195, 199, 238, 328, 330, 350, 356, 372.
Dehio, G. 227.
Dictys Cretensis 202.
Diodorus Siculus 37, 56, 349.
Donatus 35, 154.

Einstein 272.
Eiseler, R. 33, 153ff., 358.
Epictet 345.
Erculei, R. 4, 171, 397, 398, 400, 414.
Ernst, Paul 253.
Eusebius 37, 302.

Fabriczy, C. v. 146, 346.
Falke, J. v. 370.
— O. v. 220, 232, 390.
Fazio degli Uberti 35, 44, 58, 154.
Feltre, Vittorino da 30.
Filarete, Ant. Av. 32, 34, Anhang III.
Filelfo, Franc. 29.
Finsler, Georg 22f.
Fischart 365.
Flaccus, Valerius 186, 286, 301, 312, 317.
Florus 335, 347, 380.
Foerster, R. 34, 37, 123, 291, 303f.
Fontana, Bart. 4, 41.
Foresti, Fil. 376.
Frey, K. 88, 89, 239.
Friedlaender, L. 227.
Frimmel 364, 367.
Frizzoni 84, 280, 289, 334, 343, 365, 406.
Fry, R. 105, 239.
Fulgentius 21.

Gaddiano, Anonimo 91.
Gamba, C. 96, 242, 360.
Gaye, Joh. 81, 88.
Gerstfeld, O. von 315.
Gellius 37f., 347, 380.
Gesta Romanorum 35f., 114, 146, 182, 294, 350, 369.
Ghinzoni, P. 382.
Ser Giovanni Fiorentino 13, 36, 44, 54, 214, 223, 318.
Giulini, A. 156.
Gnoli, Umb. 338, 417.
Goethe 96, 136, 170, 196, 227, 286, 332.
Gorra, E. 39.
Gothein, E. 31.
Gottfried v. Straßburg 61.
Graul, R. 220, 384.
Graus 358.
Grässe, Th. 35, 223, 240, 245, 250, 342, 350, 369.
Grimm, W. u. J. 20, 61.
Grisebach, F. 357.
Gronau, G. 242, 366.
Gruyer, G. 292, 354.
Gualandi 87.
Guarino da Verona 30, 35, 154.
Guasti, C. 34.
Gudrunlied 54, 222.
Guido da Pisa 42.
Gaza, Theodorus 30.

Hartlaub, G. F. 205, 291, 326.
Havard, H. 1.
Hefele, H. 285.
Herodot 56.
Heiß 318.
Hesiod 30, 317, 417.
Hill, G. F. 271.
Hind, A. M. 63.
Homer 16, 23, 28ff., 30f., 61, 113, 117, 137, 144, 162, 182, 184ff., 191, 193, 216, 255, 256, 275ff., 291, 309, 331, 342, 344, 362, 398, 417f.
Horaz 30, 380.
Horne, H. 63, 96, 119, 84, 242, 289, 291, 293, 303, 310, 314, 341.
Hortis, M. 270, 273.
Hülsen, Chr. 113, 120, 244, 273f., 307, 308.
Hygin 32, 182.

Jacobsen, E. 268, 327, 334.
Jacobus de Voragine 35.
Jacopo della Lana 28, 154.
Jacquemart 382.

Josephus 37, 56, 247, 250.
Isidor von Sevilla 37, 41, 202.
Justi, Carl 20, 33.
Justi, Ludwig 176, 396, 415, 416.
Juvenal 30.

Kinkel, G. 84, 255, 256, 341.
Knapp, F. 308, 310, 312, 315, 316, 317, 358, 359.
Konody, F. L. 300.
Köhler, R. 365.
Kristeller, P. 4, 64ff., 84, 156, 160, 163, 206, 358, 359, 385.
Krohn, Mario 394.

Lanckoronski, K. 242, 263, 304, 396.
Landucci, Luca 41, 59, 200.
Latini, Brunetto 40, 202.
Leonardo 57.
Lessing, J. 418.
Livius 33, 35, 38, 62, 126, 147, 152, 171, 192, 193ff., 223, 242, 244, 246, 248, 254f., 255, 263, 287, 293f., 296, 308, 327, 330, 335, 343, 346f., 353, 375, 406.
Loeser, Ch. 78, 242, 301, 317.
Logan, Mary 84, 273f.
Lommatsch 379.
Lorenzo de' Medici 59, 63, 125, 127, 214, 291, 299, 308, 310, 317.
Ludwig, G. 8, 165f., 168.
Lukian 23, 35, 53, 291.
Lungo, J. del 30.
Lücke 139.

Macchiavell 61, 182.
Macinghi, Alessandra 112, 240.
Mackowsky, H. 84, 87, 123f., 303ff., 306, 378.
Malaguzzi-Valeri 351, 384.
Marstaller, L. 253.
Marzuppini, Carlo 29.
Mather, F. J. 85, 138, 236, 272f., 287, 303, 305, 307, 311, 399.
Mesnil, J. 84, 103, 122, 205, 287.
Migeon, G. 238.
Milanesi, G. 88, 98, 134, 271.
Misciatelli, Piero 330.
Molière 62.
Molinier, E. 156, 358, 397.
Molmenti, P. 212.
Monod 272.
Montanari-Gioia, Z. 349.
Morelli (Anonymus) 166.
Morelli, G. 279, 290, 345.
Morff, H. 39.
Moschetti, A. 362.
Muñoz, A. 439.
Müntz, E. 36, 38, 79, 84, 201, 206, 238, 268f., 271f., 296, 334, 354, 361, 369, 374, 382.
Müntz-Eßling 110, 200, 273, 279, 295, 308, 318, 323, 329, 358, 366f., 380.
Muther 315, 348, 352, 355, 406.

Nibelungenlied 61.
Nicola, G. de 330.
Nicolaus Pergamenus 37.
Niccolò da Correggio 52, 56.
— Niccoli 29, 33.
— della Valle 29.
Nicolosi 330.
Norden, E. 60.
Novati, Francesco 330.

Orosius Paulus 202.
Orazio Romano 29.
Oettingen, W. v. 439.
Ovid 16f., 19, 23, 30, 32f., 35, 38, 61f., 109, 161, 176, 182, 185f., 188, 189ff., 193ff., 212f., 239, 256, 258, 261f., 262, 286, 301, 304f., 305, 309, 310ff., 315ff., 321, 326, 329, 332, 349, 354, 359, 365, 377, 386, 392ff., 396, 415ff.
Ozzola, L. 417.

Palmarini 417.
Palmieri, Matteo 205.
Pantini 220.
Pardi, G. 149f.
Paris, Gaston 239, 357.
Passavanti, Jac. 43, 340.
Passerini 89.
Pastor, L. 285.
Patetta, Fed. 351.
Patzak, B. 61, 320.
Paulus Diaconus 37.
Pausanias 330.
Pelicelli, N. 364.
Pergamenus, Nicol. 365.
Perkins, F. M. 304, 328f., 331, 334f.
Petrarca 21f., 29f., 35, 40, 46, 58ff., 60, 62, 93, 110, 117, 154f., 157, 181, 183, 199f., 271, 330, 357.

Philipps, Cl. 87, 122, 299, 318.
Phrygius, D. 202.
Pilato, Leonzio 29.
Plautus 56f., 61.
Plinius 28, 38, 364.
Plunkett, C. 315.
Plutarch 33f., 37, 136f., 152, 162, 245, 255, 257, 260, 263, 286, 269, 309, 327, 332, 347, 353, 362, 365, 375f., 379, 406.
Poggio Fiorentino 36.
Polizian 30f., 51, 63, 214, 291f., 304f., 310, 316f.
Polo, Marco 41.
Polybius 347.
Pontanus, G. Giovian. 31, 35, 191.
Poppelreuter 417.
Preller, L. 274, 307, 365.
Procop 56.
Prudentius 60.
Pucci, Anton. 47.
Pulci, Luigi 46, 214.

Rabelais 12.
Racine 344.
Rankin, W. 236, 272f., 287, 305, 311, 399.
Ramboux 142, 143.
Reinach, S. 239, 269f., 300, 303, 311, 314, 317, 353, 393, 410.
Reumont, A. v. 403.
Ricci, Corrado 76, 320.
Riccardiana-Vergilcodex 275.
Richter, J. P. 290, 303, 314, 363.
Richter, L. M. 290.
Ridolfi, C. 164, 176, 386, 415, 416.
Rodocanachi, Emm. 238, 269.
Roscoe, W. 326.
Rupp, Fr. 224.

Sabbadini, R. 34.
Sacchetti, Fr. 13, 36, 44f., 214.
Sachs, Hans 346.
Sallust 35, 154.
Sauer, B. 439.
Savonarola Gir. 19, 58, 162, 174, 182, 214f., 380.
Scartazzini, G. A. 28.
Scarambi 365.
Scolari, Filippo 39.
Schiaparelli 7, 9, 13, 84—87, 103, 231f., 238, 265, 294, 311, 345, 404.
Schaeffer, E. 19, 380.
Schlosser, J. v. 21, 211, 223, 282, 286.
Schmarsow, A. 97, 227, 339.
Schmidt, R. 390.
Schubring, P. 115, 106f., 133, 135, 148, 227, 243f., 257ff., 284f., 287, 324, 326, 346, 351, 376.
Schuchardt, C. 386f.
Seneca 35, 55.
Sermini, G. 2, 13, 139, 170.
Silius Italicus 335.
Solten-Zabern 331.
Sophokles 54, 344.
Springer, A. 345.
Straparola, G. Fr. 2, 37.
Statius 38.
Stegmann, H. 225.
Steinbüchel 338.
Stendhal (Beyle) 126.
Sueton 31, 245, 250.
Suida, W. 364, 386.

Tacitus 250.
Tausendundeine Nacht 198.
Terenz 34, 56f.
Testi, L. 414.
Teuffel, W. S. 38.
Theokrit 317, 417.
Thode, H. 296.
Tibull 182.
Tolosani, G. M. 290.
Trecca, G. 379.

Ullmann, H. 120, 289ff., 295, 303, 308, 314ff.

Valerius Maximus 37f., 254, 296, 325, 330, 335, 343, 347, 364f., 380.
Valla, Lorenzo 29.
Vasari, G. 10, 13, 16f., 19, 30, 59, 78f., 88ff., 96, 104f., 105, 109, 118, 174, 211, 223, 247, 253, 289, 299, 311, 313, 319, 335, 345, 357, 400, 403ff., 406.
Venturi, A. 86, 97, 110, 115, 135, 151, 159, 226ff., 238f., 240ff., 265, 268, 271, 279f., 282, 289ff., 291ff., 295, 299f., 314, 322, 339f., 344ff., 363, 416.
Venturi, L. 78, 141, 238, 241, 392f., 396.
Villani, Giovanni 42.
Vincenz v. Beauvais 60, 202.

Virgil 22f., 30f., 35, 45, 51, 61f., 108, 113f., 117, 136, 154, 157, 169, 171, 176, 191, 255f., 273ff., 283, 305, 321, 330ff., 341, 366, 369, 377, 380, 410, 417.
Vischer, R. 139, 299, 342.
Voigt, G. 330, 331.
Violett-le-Duc. 1, 2.
Vives, L. 12.
Voltaire 62.

Waagen 303.
Warburg, A. 81, 84, 88f., 206, 305.
Wastler 358.
Weißbach, W. 21, 85f., 90, 105, 110, 113, 115f., 206, 226, 238, 241, 243f., 251, 262, 268, 271, 273, 277, 279f., 282f., 286, 326.
Weizsäcker, H. 296.
Wesselowsky, A. 318.
Wesselski, A. 365.
Wickhoff, Fr. 21, 32, 38, 417.
Wiese-Percopo 272.
Winckelmann 332.
Witting, F. 339, 340.

Xenophon 56, 318, 345.

Zucker, Martin 254, 347.

# 5. Geschlechter-Register.


| | Seitenzahlen | Klammerzahlen des Bottega-Buches S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Acciaiuoli–Florenz | 174, 403 f. | 290 |
| Adimari–Florenz | 5, 9, 41, 84, 97, 103, 115, 277 | 108, 298 |
| Adorno–Genua | 86, 120, 201, 295 | |
| Alamani–Venedig | 390 | 78, 305, 307 |
| Albarelli–Verona | 416 | |
| Alberti–Florenz | 273, 401 | 21, 65, 92, 310 |
| Albergotti–Arezzo | 282 | |
| Albizzi–Florenz | 122, 128, 243, 284, 296, 301, 311, 312 | 70, 98, 258 |
| Aldobrandini–Florenz | | 194 |
| Alessandri–Florenz | | 140 |
| Altoviti–Florenz | | 4, 199 |
| Ambrogi–Florenz | | 72 |
| Andrei–Florenz | 234 | |
| Antinori–Florenz | 289 | 183, 231 |
| Anzolo–Venedig | 166 | |
| Aragon–Neapel | 59, 149, 169 ff. | |
| Arcetri–Florenz | 8 | |
| Arditi–Florenz | | 110 |
| Arduini–Florenz | | 167 |
| Attendolo–Ferrara | 353 | |
| Azzoni–Siena | 321 | |
| Baglioni–Perugia | 8, 141, 201, 310 | |
| Banchi–Florenz | | 15, 28, 216, 246 |
| Barbadori–Florenz | | 2 |
| Barbara v. Brandenburg-Gonzaga Mantua | 4, 151 | |
| Barberini–Rom | 10 | |
| Bardi–Florenz | 198, 252 | 2, 23, 84, 185 |
| Baroncelli–Florenz | 146 | 136 |
| Bartoli–Florenz | | 11, 12, 14, 31, 56, 96, 120, 135, 138, 143, 146 |
| Bartolini–Florenz | 10, 104 | 238 |
| Basaiti–Venedig | 390 | |
| Beccati–Florenz | | 65 |
| Benci–Florenz | 361 | 182, 198, 204, 220, 285 |
| Bella–Florenz | 41 | |
| Belluccio–Florenz | | 126 |

| Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|
| Benintendi–Florenz 90, 174, 205, 404f. | |
| Benizzi–Florenz | 87, 322 |
| Bentivogli–Bologna 56 | |
| Berlinghieri–Florenz 43 | 5 |
| Bigarelli–Florenz | 266 |
| Biliotti–Florenz | 63, 187, 195 |
| Bindi–Siena 408 | |
| Bini–Florenz 128, 313f. | 242, 294 |
| Bonciani–Florenz 94, 222 | |
| Bonaiuta–Florenz | 51 |
| Bonsi–Florenz 281f. | |
| Borgherini–Florenz 90, 174, 403f. | |
| Borgia–Rom 55, 57, 59 | |
| Borromeo–Mailand 156f., 164, 147, 362 | 316 |
| Brancaleoni–Gubbio 337 | |
| Brandenburg 151, 156 | |
| Bruni–Florenz 29 | 32, 116 |
| Buonaccolsi–Mantua 197, 372 | |
| Buonamici–Florenz 78, 298 | |
| Buondelmonte–Florenz 198, 252 | 60, 121 |
| Buri–Verona 364 | |
| Calandi–Florenz | 142 |
| Cambi–Florenz 238 | |
| Cambini–Florenz | 113 |
| Capponi–Florenz 94, 106f., 222, 243f., 325, 344 | 85, 90, 106, 148, 206, 219 |
| Carnesecchi–Florenz 121, 297 | 2, 22 |
| Cardinale–Florenz | 225 |
| Carretto–Lucca 149 | |
| Casa–Florenz | 223, 226 |
| Castellani–Florenz | 79 |
| Castiglione–Florenz | 47 |
| Castracani–Urbino 301 | |
| Cennini–Florenz | 112 |
| Chigi–Siena 92, 136, 330, 387 | |
| Ciacchi–Florenz | 19, 26 |
| Cicciaporci–Florenz | 164a |
| Cinughi–Siena 259f. | |
| Colonna–Rom 126, 170, 308 | |
| Contarini–Venedig 392 | |
| Coppelli–Florenz | 213 |
| Corbinelli–Florenz | 119, 237, 295, 315 |
| Corbiniani–Gubbio 27, 142, 341 | |
| Corsellini–Florenz | 68 |
| Corsi–Florenz 318 | 170 |
| Corsini–Florenz 144, 173, 399, 405 | 267, 269 |
| Corvinus, Matthias 122, 171, 299 | |

| | Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Cresci–Florenz | | 155, 163, 203 |
| Crosa-Genua 294 f. | | |
| Davanzati–Florenz 7, 8, 14, 21, 74, 79, 122, 133, 177, 225, 287 | | 61, 239 |
| Davizzi–Florenz | | 150 |
| Delfini–Rom 175, 413 | | |
| Dazzi–Florenz | | 270 |
| Donati–Florenz 41, 89, 197 | | |
| Diaceto–Florenz | | 17 |
| Diotisalvi–Florenz | | 179, 262 |
| Doria–Rom 170 | | |
| Dragomani–Florenz 238 | | |
| Alfonso d'Este–Ferrara 56 | | |
| Beatrice d'Este–Ferrara 164 | | |
| Ercole d'Este–Ferrara 4, 52, 56 | | |
| Isabella d'Este–Gonzaga–Mantua 11, 53, 142, 151 f., 159 f., 162, 372 | | |
| Lionello d'Este–Ferrara 149 ff., 169 | | |
| Lucrezia d'Este–Ferrara 56 | | |
| Renata d'Este von Frankreich 4, 52, 56 | | |
| Faenza | | 247 |
| Federighi–Florenz | | 191 |
| Filicaia–Florenz | | 130, 202 |
| Florenz–Marzocco 83, 93, 224, 243, 277, 401 | | |
| Florenz, parte Guelfa 83, 93, 219 f. | | |
| Forlì | | 248 |
| Frescobaldi–Florenz 112 | | 278 |
| Fondi–Neapel 131 | | |
| Gaetani–Florenz | | 115, 173, 301 |
| Galilei–Florenz | | 37 |
| Galli–Florenz 110 | | |
| Gambacorti–Florenz u. Pisa 243 | | 41 |
| Gherardesca–Florenz 260, 344 | | |
| Ghiacceto–Florenz | | 244 |
| Giacchinotti–Florenz | | 116, 193 |
| Gianfigliazzi–Florenz 234 | | 39, 76 |
| Giovanelli–Venedig 25, 38 | | |
| Girolami–Florenz | | 229 |
| Giugni–Florenz | | 249 |
| Ginori–Florenz 89 | | 73, 103, 131, 189 |
| Giunta–Florenz | | 233 |
| Giusti–Verona 377 | | |
| Gondi–Florenz | | 89, 151, 164 |
| Gonzaga–Mantua 5, 18, 28, 35, 51, 59, 149, 151, 153 ff., 158 f., 197, 356—358, 360, 372 | | |
| Gualterotti–Florenz | | 252, 298 |
| Guasconi–Florenz | | 176 |

| | Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Guidi–Florenz 169 | | |
| Gubbio | | 300 |
| Guglia–Florenz | | 81 |
| Guicciardini–Florenz | | 9, 12 |
| Guidetti–Florenz | | 42, 214, 304 |
| Guinigi–Lucca 149, 235 | | |
| Lamberti–Florenz | | 269 |
| Lancelotti–Rom 175, 413 | | |
| Lanfredini–Florenz 121, 297 | | |
| Lapi–Florenz | | 34, 100 |
| Lapuccino–Florenz | | 49 |
| Larione–Florenz 94, 222 | | 261 |
| Lenzi–Florenz | | 303, 308 |
| Litta–Mailand 211, 359, 406 | | |
| Lombardi–Florenz 282, 315 | | |
| Macinghi–Florenz 112, 115 | | 181, 224 |
| Malatesta–Rimini 149 | | |
| Mamelli–Florenz 243 | | |
| Mancini–Florenz | | 38 |
| Manelli–Florenz | | 172 |
| Manetti–Florenz | | 114, 158, 160, 168 |
| Manfrin–Venedig 417 | | |
| Marsuppini–Florenz 29 | | |
| Martelli–Florenz | | 287 |
| Medici–Florenz 8, 13, 30, 59, 91, 110, 112f., 123, 125, 127, 149, 172, 174, 196f., 211, 214, 225, 227, 243, 272, 275, 284, 299, 314, 399, 402, 408 | | 95, 124, 152, 174, 207, 222, 241, 251, 281 |
| Michelozzi–Florenz 238 | | |
| Moncelice–Verona 370 | | |
| Morelli–Florenz | | 211 |
| Moro, Ludovico–Mailand 57, 163f. | | |
| Nasi–Florenz 112 | | 66, 118, 165, 186, 256, 279 |
| Nerli–Florenz | | 8 |
| Nero–Florenz 292, 314 | | |
| Odescalchi–Siena 131, 170, 232 | | |
| Odoni–Venedig 78, 166 | | |
| Onesti–Ravenna 43, 128, 177, 197 | | |
| Orlandini–Florenz | | 35 |
| Orlandi–Pescia 296 | | |
| Orsini–Rom 8, 49, 121, 170, 397, 411, 414 | | 93 |
| Pazzi–Florenz 31, 89, 107, 200, 251, 278, 279 | | 161, 205, 221, 289, 291, 317 |

| | Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Pallavicini–Rom | 119, 205 | |
| Palmieri–Nuti–Siena | 131, 133, 323, 327 | |
| Pamfili–Rom | 170 | |
| Panciaticchi–Florenz | 125, 306, 363 | 284, 314 |
| Pandolfini–Florenz | 89 | 6, 111, 104, 128, 129, 132, 196, 212, 283 |
| Parenti–Florenz | 112, 281 | |
| Particini–Florenz | | 67 |
| Partini–Florenz | | 177, 257 |
| Pellegrini–Verona | 369 | |
| Peruzzi–Florenz | 8 | |
| Pescia | | 153, 217, 259 |
| Petrucci–Siena | 137, 139, 144, 177, 184, 386, 387, 407 | |
| Piombino | | 94 |
| Piccolomini–Siena | 137, 139, 211, 214 | |
| Pitti–Florenz | 89 | 45, 46, 71, 218, 273, 323 |
| Pompei–Verona | 380 | |
| Portinari–Florenz | 22, 58, 92 | |
| Popoleschi–Florenz | | 13 |
| Pratovecchio | | 286 |
| Pucci–Florenz | 9, 128, 313f. | 18, 25, 54, 208 |
| Quaratesi–Florenz | 97 | 133, 171, 265 |
| Ranieri–Florenz | | 3, 4, 7, 44, 236 |
| Ram–Venedig | 166 | |
| Rezzonigo–Venedig | 175, 410 | |
| Riario–Rom | 54 | |
| Ricasoli–Florenz | 84, 103, 277f. | 36, 228 |
| Riccardi–Florenz | 85 | |
| Redditi–Florenz | 122, 126, 248, 287 | |
| Riccialbani | | 3 |
| Ridolfi–Florenz | 269 | 86, 134, 264, 280 |
| Ridolfi–Verona | 364 | |
| Rinierletti–Florenz | | 242 |
| Rinuccini–Florenz | | 20, 57, 82, 288, 311 |
| Rondinelli–Florenz | 240, 290 | 209 |
| Rosa–Prati–Parma | 395 | |
| Rosso–Florenz | | 175 |
| Rucellai–Florenz | 89, 97, 245, 282 | 55, 58, 83, 141, 144, 157, 253, 318 |
| Sacchetti–Florenz | | 20, 159 |
| Salviati–Florenz | 146 | 91, 272 |
| Salutati–Florenz | | 156, 178 |
| Salvestri–Florenz | | 59, 166 |

| | Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Sanbonifazio–Verona | 370 | |
| Sangiugni–Florenz | 238 | |
| Sanudo–Venedig | 166 | |
| Saracini–Siena | 133, 143, 344 | |
| Sassetti–Florenz | | 16, 30 |
| Savoriani–Venedig | 370 | |
| Savoia | 388 | |
| Scarampi–Padua | 243 | |
| Scelto–Tinghi–Florenz | 243, 253 | |
| Schiatta–Florenz | | 74 |
| Sciarra–Rom | 170 | |
| Selecchi–Chicti | 414 | |
| Sera–Florenz | | 137 |
| Serristori–Florenz | 89, 92, 238, 259, 282 | 260 |
| Segni–Florenz | 89, 119, 290 | 105, 125, 215, 245, 274 |
| Sforza–Mailand | 51, 59, 161, 197, 200, 353, 382 | |
| Siena, Stadtwappen | 119, 230, 241, 391 | |
| Sirocchi–Florenz | | 309 |
| Soderini–Florenz | | 27, 147, 184, 302 |
| Spanocchi–Siena | 53, 259 | |
| Spini–Florenz | 97, 113 | 53, 80, 321 |
| Spoleto, Stadtwappen | 410 | |
| Stanga–Bari | 156, 164 | |
| Stufa–Florenz | | 240, 306 |
| Stefaneschi–Rom | 76 | |
| Strozzi–Florenz | 13, 29, 88, 97, 112f., 116, 118, 172f., 211, 240, 249, 259, 268f., 280, 281, 283, 316, 354, 399, 407, 414 | 40, 69, 77, 102, 268, 277, 282, 320 |
| Tanagli–Florenz | 89 | 43, 139 |
| Tani–Florenz | | 43, 228 |
| Tebaldi–Florenz | | 48 |
| Tori–Florenz | 115, 120, 237 | |
| Torlonia–Rom | 407 | |
| Tornabuoni–Florenz | 8, 78, 97, 122, 128, 272, 301, 311, 312 | 33, 235 |
| Tornaquinci–Florenz | | 250 |
| Toro–Florenz | 237 | |
| Torrigiani–Florenz | 115, 120, 278, 292, 314 | |
| Tosa–Florenz | | 29 |
| Toscanelli–Florenz | 111, 226, 281, 282 | |
| Traversari–Ravenna | 43, 128, 313f. | |
| Trivulzi–Mailand | 162, 382 | |
| Ubaldini–Florenz | 273 | |
| Ubertini–Florenz | | 50 |
| Federigo d'Urbino | 10, 34, 59, 78, 140, 141f., 200, 201, 339f. | |
| Guidubaldo d'Urbino | 55, 59, 345 | |

| | Seitenzahlen | Klammerzahlen S. 430 ff. |
|---|---|---|
| Uzzani–Florenz | 97 | |
| Uguccioni–Florenz | | 143, 169, 232 |
| Valori–Florenz | 91, 104, 206, 236 | 88, 162 |
| Vegliacci–Florenz | | 75 |
| Velluti–Florenz | | 123, 190 |
| Ventura–Florenz | | 188, 254, 292 |
| Verrazano–Florenz | | 24 |
| Vespucci–Florenz | 119, 289 | 180, 227 |
| Vettori–Florenz | 282 | 52, 62, 319 |
| Vieri–Florenz | | 122 |
| Villani–Florenz | | 99, 200 |
| Visconti–Mailand | 57, 162, 243 | |
| Vitelliani–Padua | 8 | |
| Viviani–Florenz | | 230 |
| Zaccheria–Florenz | | 1, 109 |
| Zondadari–Siena | 330 | |

# 6. Mythus, Sage und antike Historie.

(Vgl. außerdem die Zusammenstellung S. 186ff., S. 194f. und Anhang III.)


Achates 157, 262, 273, 274, 275, 410.
Achilles 21, 33, 102, 127, 142, 143, 184, 191, 213, 234, 271, 341, 347, 357, 377, 378.
Acis 417.
Actaeon 32, 53, 96, 104, 132, 143, 176, 178, 183, 185, 192, 206, 224, 231, 239, 262, 305, 344, 370, 416.
Admet 143, 344.
Adonis 13, 64, 120, 176, 191, 213, 295, 396, 415, 416.
Aegeus 127, 186, 309.
Aemilius Paullus 21, 22, 33, 55, 58, 59, 64, 107, 200, 210, 247, 248, 250, 282.
Aeneas 21, 24, 30, 31, 36, 43, 57, 85, 108, 113, 117, 136, 139, 157, 171, 176, 177, 178, 184, 185, 191, 193, 202, 213, 226, 255, 256, 271, 273, 274, 275, 301, 362, 366, 377, 380, 410.
Aeolus 24, 392.
Aesculap 202.
Aethon 258.
Agamemnon 21, 142, 143, 184, 186, 202, 274, 341.
Agelos 184, 212, 416.
Aias 142, 341, 349, 393, 409.
Aietes 116, 161, 286, 301, 312.
Aiolos 144, 184, 213, 342, 377.
Albalonga 43, 193.
Alexander 21, 22, 34, 39, 40, 59, 76, 85, 109, 112, 132, 137, 177, 200, 201, 257, 259, 260, 263, 271, 282, 298, 348.
Alkestis 32, 344.
Alkinoos 276, 342.
Alkyone 21, 32, 168.
Aluceius 138, 147, 254, 288, 335, 347.
Amasenus 136.
Amastrus 332.
Amata 23, 256.
Amazonen 157, 202, 362, 363, 380.
Amor (s. auch Eros) 8, 37, 55, 59, 63, 65, 85, 110, 120, 125, 128, 129, 138, 139, 176, 182, 206, 209, 216, 230, 234, 238, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 291, 294, 295, 303, 307, 308, 316, 323, 328, 334, 336, 344, 347, 354, 357, 358, 366, 367, 371, 379, 388, 406, 407, 410, 413, 416.
Amoretten 234, 235, 270, 292, 336, 344.
Amphiaron 157, 301, 362, 373.
Amphitrite 413.
Amphitryon 62.
Amycus 310.
Amymone 62, 208, 360.
Anapos 235.
Anchinoe 316.
Anchises 32, 158, 178, 213, 275, 366, 380.
Androgeos 144, 274, 349.
Andromache 184, 202.
Andromeda 21, 54, 129, 178, 186, 191, 192, 207, 213, 316, 318.
Anna (Didos Schwester) 410.
Antaeus 23, 64, 202, 407.
Antiochus 21, 114, 136, 285, 286, 332.
Antiope 185, 213, 291, 362, 418.
Antonius 40.
Antoninus 271.
Apelles 34, 64, 86, 119, 208.
Aphrodite (s. auch Venus) 16, 31, 59, 147, 160, 185, 193, 238, 260, 261, 262, 283, 317, 334, 369.
Apollo 55, 57, 59, 64, 79, 120, 124, 142, 143, 144, 158, 160, 168, 176, 178, 185, 208, 211, 213, 216, 257, 258, 259, 391, 296, 297, 301, 306, 317, 344, 345, 359, 367, 394, 395, 406, 411, 412, 413, 415, 416.
Apollonides (Catos Freund) 379.
Appius 289.
Arete 144, 276, 345.
Argo 23, 157, 161, 212, 301, 312, 373, 375.

Argonauten 23, 32, 55, 86, 286, 311, 317, 362.
Argus 23, 36, 176, 186, 311, 416.
Ariadne 14, 21, 23, 32, 36, 54, 59, 63, 64, 127, 135, 161, 186, 202, 212, 226, 309, 310, 311, 330, 343, 344, 377, 394, 416.
Aristaios 51, 52, 124, 304, 349.
Aristobulos von Palästina 245.
Aristoteles 21, 30, 35, 65, 132, 183, 201, 202, 226, 230, 231, 268, 269, 271, 272, 281, 298, 379, 395.
Arruns 332.
Artaphernes von Bithynien 245.
Artemis (s. auch Diana) 52, 53, 185, 201, 312, 315, 334, 381, 418.
Artemisia 201, 440.
Ascanius 202, 275, 366.
Astyanax 202.
Atalante 21, 33, 36, 52, 151, 158, 159, 178, 354, 366, 370, 371, 378.
Athena 52, 147, 185, 216, 234, 238, 260, 261, 275, 309, 316, 317, 334, 369.
Athis (der Inder) 316.
Attalus 365.
Attilius (Marcus) 298.
Augustus 23, 44, 58, 59, 124, 125, 200, 201, 307.
Auletes (Ptolemaios) 245, 417.
Aulis 193.
Aura 315.
Aurora 52, 53, 315.

Bacchanten 8, 23, 51, 87, 312.
Bacchus (Dionysos) 14, 23, 51, 54, 59, 63, 64, 79, 168, 186, 213, 309, 343, 378, 379, 394.
Balius (das Roß Neptuns) 309.
Baucis 164, 176, 178, 386, 416.
Belates 310.
Bellerophon 318, 362.
Belus 275, 316.
Bilia 158, 365, 373.
Bitulus (Gatte der Porzia) 376.
Briseis 33, 142, 143, 184, 341.
Broteas 310.
Brutus 21, 23, 24, 33, 44, 96, 125, 140, 223, 278, 289, 283, 294, 306, 331, 337, 338, 346, 353, 357, 368, 376, 384, 386, 407.
Butas (der Freund Catos) 379.
Byrsa 380.

Cacus 409.
Cadmus 202.
Caecilius Metellus 245.
Caesar 21, 34, 35, 40, 44, 55, 58, 59, 107, 125, 175, 200, 202, 210, 213, 241, 245, 246, 248, 250, 251, 271, 272, 287, 298, 300, 305, 306, 350, 379, 410, 412, 417.
Calliope 345.
Camilla 20, 21, 24, 33, 43, 92, 136, 171, 256, 330, 331, 332, 377.
Camillus 21, 23, 33, 59, 201, 213, 409.
Campaspe 132, 183, 200, 230, 231, 268, 269, 279, 395.
Carilla 409.
Carthago 193.
Casca 306.
Cassius 24, 306.
Castitas 270, 272, 279, 294, 295, 323, 328, 329, 357, 366, 367, 379.
Castor 301, 373, 406.
Cato 44, 55, 162, 201, 202, 376, 379, 408.
Cavallus, M. F. 202.
Celadon 310.
Ceres 191.
Chalciope (Medeas Schwester) 286.
Charon 55, 213, 325.
Charitinnen 160.
Charybdis 276, 277.
Cheraxis 310.
Chiron 24, 184, 286, 300, 309, 312, 413.
Chromis 332.
Chronos 357, 407, 409.
Cicero 35, 44, 55, 153, 226, 271, 272, 281, 298.
Ciminischer Wald 405.
Cimon 111, 112, 201, 282.
Cincinnatus 44.
Circe 21, 24, 29, 144, 184, 213, 276, 277, 335.
Claudia 141, 158, 347, 365.
Claudius 201, 289, 293.
— Pulcher 347.
Cleopatra 59, 178, 213.
Clio 345.
Cloanthus 275.
Cloelia 20, 33, 143, 157, 171, 175, 343, 363, 408, 409.
Cluilischer Graben 375.
Clusium 378.
Cocles, Hor. 21, 33, 44, 86, 108, 175, 192, 213, 255, 263, 271, 289, 295, 296, 298, 376, 409, 410.

Colchis 24, 286, 311f.
Collatinus 33, 96, 140, 223, 278, 293, 294, 331, 337, 338, 346, 353, 368, 384, 386, 407.
Constantin 70, 242, 342, 365.
Coriolan 33, 36, 57, 133, 139, 152, 160, 171, 213, 353, 375.
Cornelia 246.
Corythus 310.
Cressida 29.
Cumae 193.
Cupido 269, 330.
Curiatier 417.
Curtius, M. 33, 36, 192, 213, 263, 289, 406, 407.
Cyclopen 24, 380.
Cyrus 202.

Daedalos 144, 157, 191, 213, 349, 363.
Danae 53, 185, 340, 406.
Danaos 208, 360.
Daphne 32, 33, 85, 121, 158, 168, 176, 178, 185, 192, 213, 258, 259, 291, 297, 330, 359, 367, 395, 413, 415, 416.
Darius 59, 257, 259, 260.
Decius 201.
Deianeira 24, 32, 176, 186, 296, 297, 416
Deidameia 24, 213, 310, 401.
Demeter 235, 379.
Demodokos 184, 276.
Demophoon 332.
Deukalion 33, 161, 176, 192, 202, 213, 377, 415.
Diana (s. auch Artemis) 24, 96, 124, 132, 143, 159, 185, 192, 206, 213, 224, 230, 239, 262, 305, 330, 331, 344, 359, 370, 377, 405, 411, 412.
Dido 20, 21, 24, 57, 85, 113, 177, 178, 202, 213, 255, 271, 273, 274, 275, 301, 330, 357, 369, 377, 410.
Diogenes 55, 109, 263.
Diomedes 202, 391.
Dioskuren 362, 400.
Dolionen 362.
Drusiana 330.
Dryoper 317.
Duilius 21, 36, 37, 59, 158, 159, 200, 210, 364, 365, 373.

Echo 21, 24, 32, 262, 359, 405.
Elpenor 277.
Enarete (Mutter der Alkyone) 392.
Endeis (Chirons Tochter) 300.
Endymion 393, 394.
Enkelados 62.
Entelechia 303.
Eous 258.
Epaphos 311.
Epeios 392.
Epimetheus 317, 377.
Eratho 345.
Eridanos 188, 392, 413.
Eris 104, 108, 238, 261, 369.
Erasistratos 136, 286, 332.
Erisychton 415.
Eros (s. auch Amor) 185, 216, 334.
Euklid 226, 281, 298.
Eulistes 141.
Eumaios 331.
Europa 20, 25, 32, 64, 169, 176, 185, 213, 309, 326, 329, 330, 396, 416.
Euryalus 12, 42, 375.
Eurybates 142, 341.
Eurydike 21, 32, 51, 66, 123, 124, 147, 186, 213, 304, 305, 344, 347, 349, 350, 357, 416.
Eurykleia 184, 276, 331.
Eurylochos 277.
Eurytus 310.
Euterpe 345.
Evagros 310.
Evander 21, 158, 171, 256, 366, 405.

Fabius Quintus 244, 378.
Fabricius 44, 201.
Fama 112, 140, 209, 271, 272, 279, 357, 358, 415.
Faune 53, 309, 360.
Fortuna 79, 296, 309, 347.

Galathea 32, 53, 178, 417.
Gallier 105, 107, 125, 244, 247, 248, 378.
Ganymed 85, 192, 213, 319.
Genien 234, 338, 357, 397, 412, 413.
Geryoneus 405.
Giganten 176, 201, 415.
Gracchus (Tiberius) 147, 202, 347.
Grazien 57, 139, 300.
Gryneus 310.

Hades 301.
Hadrian 194.

Hannibal 244, 271.
Harpalycus 332.
Hasdrubal 335.
Hector 21, 32, 143, 176, 178, 184, 202, 272 bis 275, 341.
Hecuba 24, 202, 212, 274, 319, 321, 341, 366, 416.
Hedone 144, 345.
Hekate 301.
Helena 20, 21, 24, 32, 39, 59, 86, 109, 114, 135, 137, 139, 142, 182, 184, 202, 211, 212, 213, 226, 239, 261, 264, 265, 283, 301 ,319, 330, 332, 341, 357, 406, 408, 410, 417.
Heliaden 168, 392.
Helios 168, 210, 258, 317, 413.
Hellen 377.
Hera (s. auch Juno) 185, 233, 238, 261, 275, 309, 311, 334, 369, 392.
Hercules 11, 21, 24, 32, 38, 55, 62, 64, 66, 78, 86, 121, 129, 138, 143, 144, 157, 175, 176, 178, 186, 188, 191, 201, 202, 206, 213, 226, 256, 263, 269, 272, 286, 291, 296, 298, 300, 301, 309, 311, 312, 317, 318, 334, 344, 345, 357, 362, 373, 405, 407, 409, 416.
Hermes (s. auch Mercur) 102, 176, 186, 202, 234, 275—277, 301, 309, 311, 316, 317, 342, 386.
Hersilia 357.
Hephaistos (s. auch Vulcan) 160, 162, 176, 185, 186, 317.
Hippo 20, 21, 92, 133, 136, 138, 325, 330, 334, 335, 357.
Hippolyta 212, 362.
Hippolytos 55, 213.
Homer 16, 23, 26, 29, 30, 61, 196, 201, 216, 271.
Horatier 417.
Horaz 23, 30.
Hyakinthos 176, 416.
Hydra 62, 121, 297.
Hylas 11, 129, 157, 186, 286, 317, 362, 373.
Hylonome 310.
Hypsipyle 20, 21, 25, 32, 176, 201, 416, 417.
Hystaspes, Darius 379.

Jarbas 369.
Jason 21, 32, 55, 57, 64, 66, 78, 105, 116, 122, 127, 128, 139, 140, 157, 161, 178, 186, 202, 212, 213, 237, 286, 301, 311, 312, 338, 362, 373, 374, 413, 416.
Jasos 354, 371.
Icilius 289, 293.
Ida 25, 301.
Ikaros 191.
Ilioneus 275.
Inachus 202, 311.
Invidia 360.
Io 32, 36, 127, 176, 185, 186, 213, 311, 362, 416.
Jobates 362.
Jole 25, 32, 186.
Iphigenie 160, 178, 184, 274, 376.
Iros 276.
Isolde 330.
Juba 245, 250.
Jugurtha 33, 120, 201, 271, 295.
Julus 158, 273, 275, 380, 410.
Juno (s. auch Hera) 25, 55, 143, 274, 311, 341.
Jupiter (s. auch Zeus) 291, 300, 354, 371, 373, 380, 386, 409.

Kadmus 176, 416.
Kairos 79.
Kalais 311.
Kallisthenes 271.
Kallisto 32, 176, 185, 213, 416, 418.
Kalydonischer Eber 371.
Kalypso 276.
Karthager 193, 244.
Kassandra 39, 184, 202.
Kassiopeia 316.
Kekrops 202.
Kentauren 24, 34, 102, 127, 185, 191, 213, 229, 235, 300, 305, 310, 363, 401.
Kephalos 11, 21, 52, 55, 315, 409.
Kepheus 316.
Keyx 21, 168, 392, 393.
Kikonen 342.
Kinyras 62, 169, 396.
Kirke 275, 276, 342.
Kithaeron 144.
Klean hes 379.
Kleite (Gattin des Kyzikos) 362.
Klymene 354, 371, 377, 413.
Klytaemnestra 406.
Kodrus 202.

Korybanten 394.
Kreusa 21, 24, 202, 226, 237, 272, 275, 380.
Kypselos 1.
Kyzikos 362.

Ladon 381.
Laelaps 52, 315.
Laertes 331.
Laestrygonen 144, 184, 277, 342.
Lampetia 392.
Laokoon 247, 398.
Lapithen 127, 213, 229, 310, 401.
Larina 332.
Latier 405.
Latinus 23, 114, 158, 256, 274.
Lavinia 20, 21, 25, 108, 193, 256.
Leander 212, 213, 357.
Leda 185, 213, 406, 416.
Lelius 210, 335.
Leukothea 276.
Lichas 291.
Linus 202.
Liris 332.
Lucius Albinius 244.
Lucrezia 20, 21, 25, 33, 36, 64, 86, 92, 96, 118, 120, 136, 137, 139, 151, 159, 164, 171, 178, 209, 210, 213, 223, 254, 271, 278, 288, 289, 293, 294, 330, 331, 335, 337, 338, 346, 347, 352, 353, 357, 368, 378, 379, 384, 386, 407.
Lucumo 307.
Lupa 135, 175.
Lybier 273.
Lycabas (der Assyrier) 316.
Lykomedes 161, 184, 347, 378.

Maeander 193.
Maenaden 139, 234.
Manlius Torquatus 245.
Marc Aurel 194.
Marcellus 21, 201, 245, 298, 379.
Marcia 409.
Marcus Bibulus 245.
Marius 33, 59, 201, 295.
Mars (Ares) 19, 79, 86, 95, 120, 129, 142, 160, 162, 176, 182, 185, 213, 249, 291, 294, 301, 312, 316, 334, 357, 360, 365, 380, 416.
Marsyas 26, 32, 64, 79, 142, 144, 178, 185, 191, 208, 211, 296, 394, 406.
Massinissa 210, 335, 358.
Maxentius 342.
Maximus (Fabius) 44, 201.
Medea 21, 26, 32, 38, 57, 64, 66, 78, 123, 151, 161, 178, 202, 212, 213, 237, 286, 301, 312, 330, 353, 374, 413, 417.
Medusa 36, 66.
Meilanion 159, 354, 366, 370f., 378.
Meleager 32, 62, 159, 178, 301, 311, 371, 373.
Melpomene 345.
Menelaos 137, 143, 202, 274, 283, 341.
Mercur (s. auch Hermes) 26, 57, 386, 416.
Metabus 331.
Metellus 44.
Midas 26, 33, 64, 139, 168, 185, 192, 202, 394.
Milo von Kroton 79, 202.
Minerva (s. auch Athena) 26, 123, 143, 341.
Minos 26, 32, 144, 157, 202, 349, 363.
Minotauros 26, 309, 310.
Momus 309.
Mopsus 51.
Mors 323, 357, 358, 407.
Musen 79, 139, 143, 208, 211, 213, 299, 345, 409.
Myrrha 367, 396, 415.

Najaden 26, 309, 311, 317.
Narciss 12, 21, 213, 262, 263, 323, 344, 359, 386, 396, 405, 406.
Nausikaa 184, 276.
Navisalvia (Claudia) 365.
Neptun (s. auch Poseidon) 26, 55, 59, 208, 274, 275, 309, 360.
Nero 201.
Nereiden 59, 296, 417, 418.
Nessus 32, 86, 121, 178, 297.
Nil 26.
Niobe 32, 175, 176, 409, 411, 412.
Niobiden 416.
Nisus 42, 275.
Numa Pompilius 202.
Nymphen 26, 53, 102, 127, 157, 229, 256, 273, 286, 310, 317, 344, 359, 360, 377, 381, 401, 418.

Occasio 79.
Octavianus Augustus 147, 157, 186, 191, 202, 207, 211, 213.
Odysseus u. Odyssee 21, 28f., 31, 33, 86, 105, 113, 114, 121, 144, 161, 184, 186, 202, 213, 226, 275—277, 331, 342, 347, 355, 357, 378, 393, 398, 409.
Oedipus 42, 137.
Olympia 185.
Ometes 298.
Omphale 183, 186, 201, 269.
Orios 310.
Orpheus 21, 26, 32, 51f., 54, 63, 65f., 79, 123, 124, 139, 143f., 160, 286, 301, 304f., 312, 344, 347, 349f., 357, 362, 373, 393, 416, 418.
Orseis (Nymphe) 377.
Oryntus 332.
Oxatus v. Kappadokien 245.
Oxyartes 257.

Pagasus 332.
Palamedes 202.
Pallas (der Sohn des Evander) 36, 158, 171, 366.
Pan 11, 33, 139, 144, 178, 185, 208, 213, 216, 380, 394.
Pandora 317.
Panisken 309, 360.
Panthus 274.
Papirius (Senator) 21, 244, 378.
Paris 10, 21, 27, 32, 39, 59, 65, 104, 138, 139, 226, 233, 234, 238, 239, 260, 261, 262, 263, 264, 301, 332, 334, 357, 369, 391, 408, 414, 416.
Parnass 409.
Parthenopaios 159, 371.
Parzen 139, 371, 407.
Pasiphaë 27, 32, 144, 157, 213, 349, 363.
Patroklos 191.
Pegasos 318, 409.
Peirithoos 127, 310, 401.
Peleus 27, 104, 126, 127, 186, 212, 213, 248, 249, 298, 309, 316, 318, 409.
Pelias 161, 274, 286, 311.
Pelops 181.
Penaten 244.
Penelope 20, 21, 27, 114, 136, 137, 139, 184, 226, 276, 331, 357, 379.
Penthesilea 184, 202, 213, 313, 330.
Pentheus 186.
Perseus 21, 36, 54, 65, 66, 129, 178, 186, 191, 192, 207, 213.
Phaedra 55, 136, 137, 213, 330.
Phaeaken 331.
Phaëton 32, 85, 168, 175, 176, 210, 213, 258, 378, 392, 413, 416.
Phaetusa 392.
Pharsalus 40, 245f.
Philemon 164, 176, 178, 386, 416.
Phineus 191, 316.
Phlegon 258.
Phoebe 392.
Phoinix 142, 341.
Pholus 401.
Phrixos 312.
Phyllis 65, 395.
Pieriden 27, 213.
Plato 271.
Pluto 51, 123, 124, 191, 235, 304, 305, 350.
Polidor 27, 321.
Polites 274, 277, 366.
Pollux 301, 406.
Polydeukes 373.
Polyhymnia 345.
Polyphem 114, 144, 178, 184, 275, 276, 342, 417.
Polyxena 12, 202, 330, 341, 347.
Pomona 62.
Pompeius 21, 27, 44, 59, 107, 200, 202, 213, 245, 246, 298, 350, 417.
Porsenna 255, 296, 343, 352, 373, 396, 408.
Porzia 20, 21, 33, 160, 306, 357, 376.
Poseidon (s. auch Neptun) 126, 144, 325, 334, 349, 413, 418.
Priamus 21, 27, 184, 202, 212, 254, 274, 319, 321, 341, 362, 398, 416.
Primavera 11.
Priscianus 226, 281, 298.
Priscus 409.
Prokne 32.
Prokris 11, 20, 21, 32, 33, 52, 53, 87, 118, 129, 178, 183, 315, 409.
Prometheus 129, 178, 186, 202, 291, 317, 377.
Proserpina 178, 191, 202, 213.
Psyche 8, 37, 56, 62, 123, 176, 177, 178, 185, 209, 213, 303, 354, 416.
Ptolemaios Auletes 245, 417.
Pyramus 21, 27, 36, 66, 212, 213.

Pyrrha 32, 176, 192, 202, 213.
Python 32, 158, 176, 185, 213, 367, 413, 415.

Regulus 21, 33, 44, 162, 192.
Remus 21, 175, 202, 213, 346.
Rhea Sylvia 20, 27, 151, 353.
Rhoetus 310, 316.
Romulus 21, 44, 147, 175, 202, 213, 346.
Roxane 85, 112, 257.
Rubikon 27, 107, 125, 175, 287.
Rutuler 43, 256.

Sabinerinnen 27, 33, 86, 122, 124, 125, 126, 146, 160, 171, 192, 259, 287, 289, 306, 307, 308, 346, 347, 359, 360, 361, 375, 409, 412, 418.
Sappho 38, 357, 417.
Scaevola (Mucius) 21, 23, 26, 33, 44, 64, 156, 169, 171, 175, 178, 192, 201, 213, 271, 289, 291, 295, 296, 352, 373, 396, 410.
Scaurus (M. Aem.) 298.
Scheria 276.
Scipio 21, 23, 27, 33, 44, 55, 58, 59, 107, 138, 139, 147, 156, 175, 178, 194, 200, 201, 202, 210, 213, 249, 254, 271, 272, 282, 287, 288, 298, 355, 347, 360, 408.
Scylla 213, 276, 277.
Selene 393, 394.
Seleukos 21, 136, 137, 286, 332.
Semele 32, 185, 340.
Semiramis 302, 330.
Seneca 35.
Sergestus 275.
Servius 409.
Silen 234, 395.
Sinon 274.
Sirenen 27, 184, 276, 277, 401.
Sisygambis 85, 257, 259, 260.
Skamander 193.
Smerdis 378.
Solon 282, 298.
Sophonisbe 138, 156, 210, 335, 358.
Sparta 193.
Sphinx 412.
Spurius 346, 368, 407.
Stateira 259, 348.
Stratonice 21, 55, 114, 136, 285, 286, 332.
Syphax 210, 335.
Syrinx 185, 381.

Taltybios 142, 202, 341.
Tanaquil 307, 409.
Tarpeia 33, 192, 213, 289, 332.
Tarquinius 27, 44, 96, 159, 223, 278, 289, 294, 331, 337, 338, 346, 368, 384, 386.
Tarquinius Priscus 307.
Telemachos 184, 276, 331.
Tereus 332.
Terpsichore 345.
Thalia 345.
Theiodamas (Vater des Hylas) 317.
Themis 126, 377.
Themistocles 111f., 282.
Theseus 21, 27, 32, 36, 63—65, 114, 127, 161, 186, 191, 202, 212, 226, 301, 309—311, 344, 362, 373, 377, 380.
Thetis 27, 32, 62, 102, 104, 126, 184, 186, 213, 234, 309.
Thisbe 20f., 27, 36, 66, 212f., 262, 323, 330, 379.
Tiberius 38, 201.
Tigranes von Armenien 245.
Tiresias 52.
Tirsis 51.
Titanenkampf 291.
Titus 21, 27, 58f., 107, 194, 200, 247f., 250.
Tomyris 110, 202.
Torquatus, Manl. 44, 192, 201.
Traian 21, 27f., 40, 59, 105, 153ff., 159, 194, 200, 206, 213, 238, 282, 291, 298, 353f., 356, 357, 372, 376.
Tritonen 59, 296, 302, 418.
Troia 28, 39, 108, 117, 139, 158, 184, 213, 252, 255—257, 273—275, 283, 319, 341, 367, 380, 393.
Troilos 29, 202, 275.
Turnus 21, 28, 193, 202, 256.
Tuccia 21, 33, 65, 143, 146, 156f., 201, 207, 213, 272, 308, 329, 343, 350, 357, 364, 365.

Urania 345.
Uticensis, Cato 376.

Venus (s. auch Aphrodite) 11, 28, 31, 55, 59, 65, 86, 104, 120, 129, 142, 157, 160, 162, 176, 182, 184f., 213, 216, 229, 233f., 239, 261, 264f., 291f., 295, 303, 316,

318f., 332, 336, 341, 344, 357, 362, 370, 380, 406, 415ff.
Vercingetorix 241, 248, 250.
Vespasianus 21f., 58f., 107, 194, 200, 247f., 250.
Vestalinnen 105, 244.
Veturia 20, 139, 353, 375.
Virgil 21, 28, 31, 35, 42, 61f., 85, 113, 153, 193, 201f., 208f., 269, 271f., 279, 360, 395.
Virginia 20f., 33, 65f., 86f., 118, 120, 137, 171, 289, 293, 330, 357.
Virginius 21, 53.
Volsker 331, 353, 375.
Volumnia 139, 353, 375.
Vulcan (s. auch Hephaistos) 19, 79, 160, 380, 416.

Xanthus 309.
Xerxes 112, 282.

Zephyr 303, 417.
Zetes 311.
Zeus (s. auch Jupiter) 57, 59, 126, 176, 184ff., 202, 213, 262, 275, 301, 309, 311, 316f., 329, 342, 358, 367, 393, 416, 418.

# 7. Ergänzendes Sachregister.


Adam und Eva 103, 175, 204f., 208, 235.
Alatiel-Novelle 265, 364.
Allegorien 102, 119, 122, 125, 134, 138, 142, 144, 183, 200, 202, 207ff., 226, 229f., 268ff., 273, 290f., 294, 300, 308, 319, 335, 354, 360, 384, 392, 396.
Altdeutsche 7.
Altniederländer 7.
Arrazzi 150, 154, 398.
Arca, Arcella 13, 165, 212.
Artes liberales 60, 116, 121, 182, 207f., 226, 281f., 298.
Arte della Lana 223.
Aussteuer-Inventare 154, 156, 166.

Bahut 1.
Batseba 174, 204.
Bibliotheken fürstlicher Frauen 35.
Bicherna-Deckel 98.
Bottegen für Truhen 81, 96, 112, 117f., 282.
Bronzetüren 91, 114.

Catherine de Rohan 2.
Cassapanca 76, 172.
Centro di Firenze 7.
Certosinamöbel 164.
Charles VI. 2.
Charles V. 2.
Charlotte von Savoyen 2.
Chorstühle 179.
Chrysostomus 66, 148, 207, 351.
Civettaspiel 237.
Coffre à la napolitaine 3.
Coffre de Flandre 3.
Coffre de nuit 3.
Coffrerie 2.
Comédie française 62.
Cornici 9, 10, 11, 17, 80, 177, 327, 359, 393, 407f.

Damenkoffer 2, 3, 152.
David u. Saul 59, 115, 134f., 156, 200, 246, 265, 278f., 328, 404, 412.
Delila 132, 160, 183, 201, 323, 334, 350, 374.
Deschi 73, 80, 103f., 110, 114, 138, 140, 143, 156f., 175, 182, 184, 188, 205, 227, 236ff., 268ff., 283, 319, 343f., 361, 350, 374.
Donne famose 20, 136, 151, 181, 183, 199, 347, 409.

Einsatzbilder 11, 119, 125, 156f., 159, 164, 168, 175, 184, 200, 227, 272, 344, 359f., 363, 371f., 379, 392f., 416.
Esther 49, 66, 120, 125, 205, 292f., 305, 307.

Farsa 55.
Festbilder 96, 115, 137, 150, 159, 196, 224, 277.
Flachschnitttruhen 388f.
Forziere 13, 101, 149, 150, 166, 271.
Fraglia in Padua 81.
Fredegundis 2.
Friedr. Barbarossa 142.
Kaiser Friedrich II. 196.
Kaiser Friedrich III. 137, 196, 285, 333.

Genovefa 148.
Giebelreliefs (antike) 181.
Goldschmuck in der Truhe 14.
Gottfried von Bouillon 196.
Granada (historia Betica) 53, 55.
Graphik 62ff., 113, 146, 153, 162f., 176, 185, 206, 209, 213f., 384ff.
Griseldis-Novelle 115, 145, 197, 214, 265, 282, 346.
Guiscard, Robert 196, 398.

Heinrich VII. 196.
Henri IV. 3.
Hollaender 67, 207.
Holzkultur 10, 153.

Innenbilder der Truhendeckel 17, 112, 115, 211, 258f., 264, 284, 323.

Intarsia 10, 150, 155, 162, 171, 173, 176, 234, 339, 351, 366, 382f., 387, 397, 399f.
Jeanne v. Burgund 2.
— de Foix 2.
Jephta 138, 205, 333.
Josephgeschichte 49, 128, 174, 203, 210, 301, 313, 335f., 403f.
Judith 49, 59, 66, 119, 120, 132, 156, 180, 183, 205, 291, 301, 321.

Kamin 79, 186, 192, 337.
Kastentruhe 165, 167, 320, 390.
Klavierdeckel 79, 406.
Keuschheitsbilder 93, 120, 129, 143, 157f. 160, 195, 200, 294f., 327f., 366f., 379.
Kuchenschachtein 65, 63, 104, 213f., 229, 326.
Kypseloskasten 1.

Legenden 47, 49, 54, 66, 97, 114, 148, 174, 183, 188, 203f., 206f., 214, 240f., 249, 283, 318, 364, 384, 402, 418.
Leichenschießen 146, 175, 405.
Letti, lettucci 9, 71f., 77f., 105, 122, 134, 141, 166, 174, 228, 301, 318, 340, 387, 395, 404, 414.
Levantehandel 165.
Liebesgärten 153, 320f.
Louis XII. 4.
— XIV. 14, 62.
— XVI. 2.
Lucasgilde 87.

Margarethe v. Oestreich 3, 35.
Marzocco 83, 93, 220f., 278.
Mattabruna 54, 67, 95, 190, 212, 222, 318.
Maiolica 62, 151, 85, 212f.
Miniaturen 75, 85, 113f., 134, 142, 146, 152, 177, 189, 192f., 210, 273ff.
Monatsbilder 175, 207f., 414.
Morraspiel 96, 197, 224, 321.
Moses 205 298f., 406.
Musik 122, 123f., 144, 151, 168, 175, 190, 196, 208, 211, 299, 304f., 320, 409.

Nastagio-Novelle 128, 197, 313ff., 355.
Neutestamentliche Szenen 174, 205f., 221f., 324f., 351f., 404.
Nonnentruhe 4, 92f., 99, 225.

Orientalischer Decor 93, 102.
Orgelflügel 77, 146, 409, 391f.
Orinali d'argento 150.

Papst Gregor d. Gr. 194, 201.
— Eugen IV. 284.
— Nicolaus V. 196, 285.
— Pius II. 136f., 139, 202, 285, 333.
— Sixtus IV. 54, 202, 203.
— Innocenz VIII. 55.
— Alexander VI. 55.
— Julius II. 55.
— Leo X. 55, 386.
Pasta di riso-Decor 185, 211.
Paradiso 132f., 177, 320f.
Pisas Eroberung (1406) 106f., 243.
Pierre d'Estoile 3.
Plaketten 62, 189.
Planetenreliefs 158.
Predelle 50, 132, 133, 151, 203, 322, 342.
Prospektbilder 11, 105, 115, 133, 140f., 210f., 235, 326, 339, 354.

Rappresentazioni 46ff., 54, 150, 174, 203.
Restello 165, 392.
Rigonta 2.
Römische Heldensage 119, 125, 130, 135, 193ff., 289ff., 330ff.
Roms Architektur 116, 119, 120f., 126, 147, 296, 244, 246ff.
Rue de Coffres in Paris 3.

Salomo 49, 103, 111, 131f., 146, 183, 203f., 206, 231, 233, 266ff., 320, 323, 361, 364, 374, 391, 393.
Sargtruhe 1, 5, 13, 94, 169f., 222, 337.
Schachspiel 149, 154, 197.
Schauspiele (profane) 51ff.
Schlachtenbilder 10, 105ff., 116, 130, 177, 241—251, 254, 319, 375.
Schlüsselloch u. Schloß der Truhen 18.
Schranktüren 77, 119, 133, 135, 140, 144, 156, 326, 329f., 340.
Scranna 149.
Scrigno 166.
Scuolen-Bilder 168.
Seicento 178.
Sieneser Malergilde 98f.
Simson 160, 132, 160, 201, 374.

Spalliera 9, 17, 74, 122, 175.
Staatstruhen (vergoldet) 83, 91, 92, 93, 97f., 99, 131f., 209, 219.
Stickereien der florentiner Domopera 121.
Stuchio 166.
Studio des Federigo d'Urbino 142, 201ff., 345. — der Isabella d'Este 160.
Susanna 49, 66, 113, 116, 123, 205, 212, 280, 301.

Tabernakel 76f., 133, 278.
Tarantella 197.
Targa 78f., 121, 134, 150, 297.
Terrakottareliefs 103, 74.
Thamar 205, 291.
Thebaisbilder 97, 114, 177, 207, 227.
Tobias 47ff., 95, 205, 212, 224, 391, 401.
Totenbahren 138, 175.
Tovaglie 94, 222.
Trionfi 21f., 46, 55, 58ff., 66, 107, 110, 112, 115, 117, 120, 125, 129, 134, 143, 147, 155, 181, 183, 194ff., 196, 199, 210, 245ff., 259, 268ff., 279, 295, 297, 307f., 323, 327, 357f., 379, 396, 410ff.
Tristan u. Isolde 201.
Turnierbilder 108f., 111, 159, 196f., 210, 214, 253ff.

Sa Uliva 95, 207, 318.
Unicum und Reproduktion 66f., 163, 213, 215.
Uomini famosi 8, 11, 34, 58f., 134f., 141, 147, 170, 183, 201ff., 327, 347f.
Urkunden 87, 81, 98f., 133f.

Vasenbilder (antike) 190.
Vergi (Roman der Schloßherrin von) 8, 21, 74, 133, 177.
Verità e Menzogna 8.

Waffenschrank 79.

Zenobius 66, 103, 119, 206, 290.
Zimmer der Frührenaissance 7ff., 68ff., 122, 149, 166f., 174, 176.
Zuckerfiguren 55.

# 8. Verzeichnis der Abbildungen des Textbandes.

Tafel A.
1. Florenz, Sa Annunziata. Altes Gnadenbild der Verkündigung.
2. Florenz, Akademie. Taddeo Gaddi. Der Traum des Papstes.
3. Prato, Pinacoteca. Angelo Gaddi. Aus der Legende des heiligen Gürtels.

Tafel B.
4. München, Pinakothek. Ang. Gaddi. Julian tötet seine Eltern.
5. San Gimignano. Lorenzo di Niccolo. Geburtszene.
6. Paris, National-Bibliothek. Miniatur. Sterbeszene.
7. Siena, Dom-Opera. Pietro Lorenzetti. Geburt Marias.
8. Florenz, Akademie. Ambr. Lorenzetti. Wunder des hlg. Nicolaus.

Tafel C.
9. Siena, Akademie, Paolo di Giovanni. Geburtszene.
10. San Gimignano. Bartolo di Fredi. Geburtszene.
11. Pisa, Vescovado. Franc. Traini. Szenen aus der Dominicuslegende.
12. Orvieto, Dom. Ugolino Ilario. Geburtszene.
13. Neapel, Incoronata. Roberto Oderisio. Das Sakrament der letzten Ölung.

Tafel D.
14. Rom, Pal. Doria. Sassetta. Geburt Marias.
15. Asciano. Sassetta. Geburt Marias.
16. Asciano. Sassetta. Der Tod Marias.
17. Sinalunga. Benvenuto di Giovanni. Verkündigung.
18. Basel, Sammlung Bachofen. Sassetta. Geburtszene.
20. Rom, Pal. Doria. Fra Filippo. Verkündigung.

Tafel E.
19. Urbino, Pal. ducale. P. Uccello. Aus der Legende der blutigen Hostie.
21. Florenz, Sa Maria novella. Ghirlandaio. Geburtszene.
24. Arezzo, Kathedrale. Bern. Rossellino. Verkündigung.
25. Dresden, Gem.-Gallerie. Fr. Cossa. Verkündigung.

Tafel F.
22. Florenz, Sa Maria novella. Ghirlandaio. Spalliera.
26. Florenz, Pal. Davanzati. Bett aus Città di Castello.

Tafel G.
23. Florenz, Sa Maria novella. Ghirlandaio. Spalliera.
27. Florenz, Pal. Davanzati. Fresco. Roman der Schloßherrin von Vergi.
28. Atri, Kathedrale. Umbrischer Meister. Geburtszene.

Tafel H.
29. Liverpool, Roscoe Collection. Fiorenzo di Lorenzo (?).
30. Philadelphia, J. G. Johnson. Dominicus-Wunder.
31. Rom, Pal. Barberini. Fra Carnevale. Geburt Marias.
32. Perugia, Pinacoteca. Neroccio (?). Szene der Bernardin-Legende.

Tafel J.
33. Rom, Sa Maria del popolo. Pinturicchio. Geburtszene.
35. Siena, Dom. Liberale da Verona. Miniatur.
37. Padua, Scuola del Carmine. Girolamo di Sa Croce. Geburtszene.

Tafel K. 34. Bologna, Museo civico. Miniatur aus den Statuten der Drappieri e Bracciaioli.
Tafel L. 38. Florenz, Uffizi. Tizian. Venere col cagnolino.
39. Paris, Sedelmeyer. Tintoretto zugeschrieben. Venus.
Tafel M. 36. Verona, Vescovado. Niccolo Giolfino. Geburtszene.
40. Geschnitztes Bett. Abruzzen. XVI. Jahrh.
41. Die Targa der Buonamici.
Tafel N. 42. London, Victoria-Albert-Museum. Targa.
43. Florenz, Bargello, Targa del Pannocchia.
Tafel O. 44. Paris, Louvre. Bern. Luini. Kaminbild.
45. Mantua, Pal. ducale. Occasio. Kaminbild.
Tafel P. 46. Venedig, Akademie. Catena's Restello in der Rekonstruktion von G. Ludwig.

## Errata.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 124 | Zeile | 2 | v. o. | lies | Aristaios. |
| ,, | 125 | ,, | 12 | v. u. | ,, | Bild statt Bildchen. |
| ,, | 128 | ,, | 4 | v. o. | ,, | Bartolommeos statt Sellaios. |
| ,, | 161 | ,, | 9 | v. u. | ,, | Freskenmalern statt Vasenmalern. |
| ,, | 211 | ,, | 14 | v. u. | ,, | pasta statt pasto. |
| ,, | 313 | ,, | 8 | v. u. | ,, | wurde statt wurden. |
| ,, | 392 | ,, | 3 | v. u. | ,, | Moschinos statt venezianer Moschinos. |

1. Florenz, Sa Annunziata. Altes Gnadenbild der Verkündigung.

2. Florenz, Akademie. Taddeo Gaddi. Der Traum des Papstes.

3. Prato, Pinacoteca. Angelo Gaddi. Aus [illegible] (Phot. Alinari, Florenz.)

5. San Gimignano. Lorenzo di Niccolo. Geburtszene. (Phot. Brogi, Florenz.)

6. Paris, National-Bibliothek. Miniatur. Sterbeszene.

8. Florenz, Akademie. Ambr. Lorenzetti. Wunder des hlg. Nicolaus.

4. München, Pinakothek. Ang. Gaddi Julian tötet seine Eltern.

7. Siena, Dom-Opera. Pietro Lorenzetti. Geburt Marias.

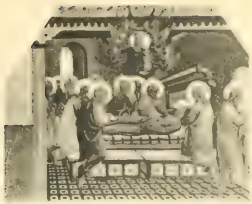
9. Siena, Akademie. Paolo di Giovanni. Geburtszene.

10. San Gimignano. Bartolo di Fredi. Geburtszene.

11. Pisa, Vescovado. Franc. Traini. Szenen aus d. Dominicuslegende.

12. Orvieto, Dom. Ugolino Ilario. Geburtszene.

13. Neapel, Incoronata. Roberto Oderisio. Das Sakrament der letzten Ölung.



16. Asciano. Sassetta. Der Tod Marias.

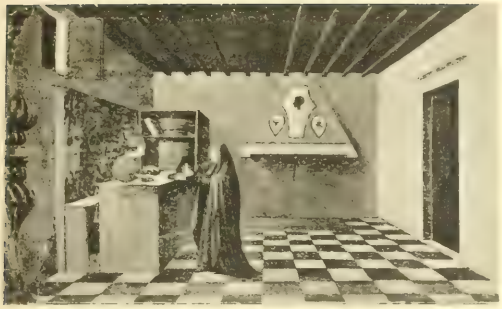
14. Rom. Pal. Doria. Sassetta. Geburt Marias. (Phot. Alinari.)

15. Asciano. Sassetta. Geburt Marias.

17. Sinalunga [illegible] Giovanni [illegible]

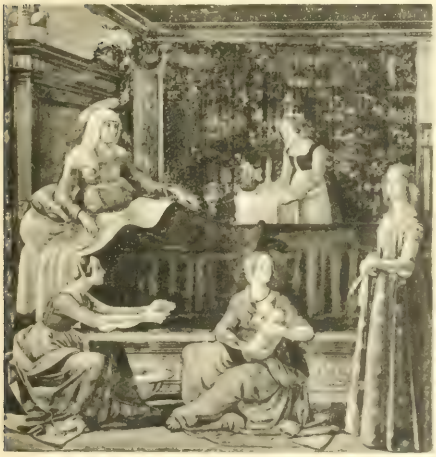
20. Rom, Pal. Doria. Fra Filippo. Verkündigung.

18. [illegible] Sassetta. Geburtszene.



19 Urbino, Pal. ducale. P. Uccello. Aus der Legende der blutigen Hostie.

24. Arezzo, Kathedrale. B. Rossellino. Verkündigung. (Phot. Alinari, Florenz.)

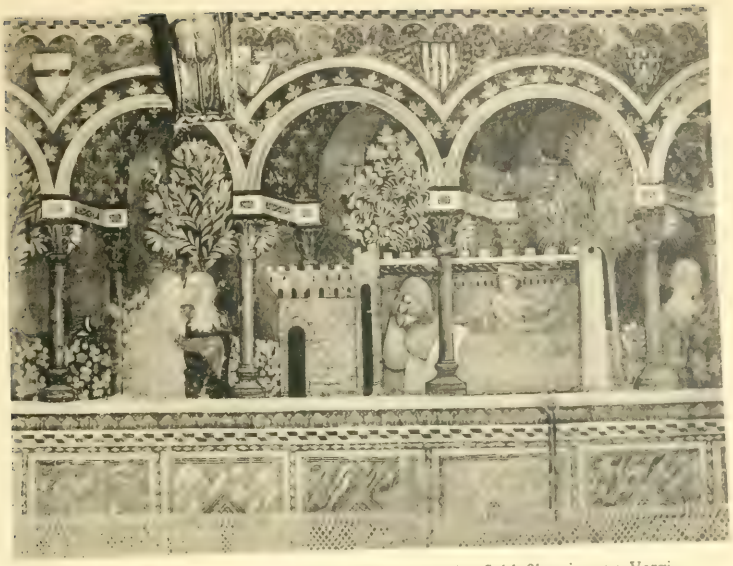


21. Florenz, Sa Maria novella. Ghirlandaio. Geburtszene.

25. Dresden, Gem.-Gallerie. Fr. Cossa. Verkündigung. (Phot. Alinari, Florenz.)

22. Florenz. Sa Maria novella. Ghirlandaio. Spalliera. (Phot. Alinari, Florenz.)

23. Florenz. Pal. Rinaldi. Hall and Cibi & Lucchesi.



27. Florenz, Pal. Davanzati. Fresco. Roman der Schloßherrin von Vergi.

23. Florenz, Sa Maria novella. Ghirlandaio. Spalliera.

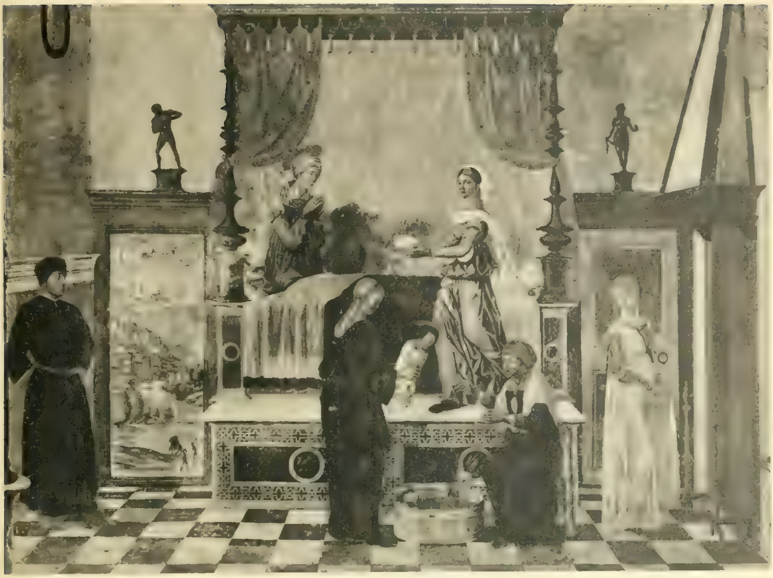
28. Atri, Kathedrale. Umbrischer Meister. Geburtszene.

30. Philadelphia, J. G. Johnson. Dominicus-Wunder.

32. Perugia, Pinacoteca. Neroccio (?). Szene der Bernardin-Legende.

29. Liverpool, [illegible]

[illegible]
Fra Carnevale. Geburt Marias
(Phot. Alinari, Florenz.)



[illegible]

[illegible]
Geburtszene.

[illegible]
(Phot. Alinari, Florenz.)

34. Bologna, Museo civico. Miniatur aus den Statuten der Drappieri e Bracciaioli

38. Florenz, Uffizi. Tizian. Venere col cagnolino.

39. Paris, Sedelmeyer. Tintoretto zugeschrieben. Venus.

40. Geschnitztes Bett. Abruzzen. XVI. Jahrh.

41. Die Türen der Buonamici.

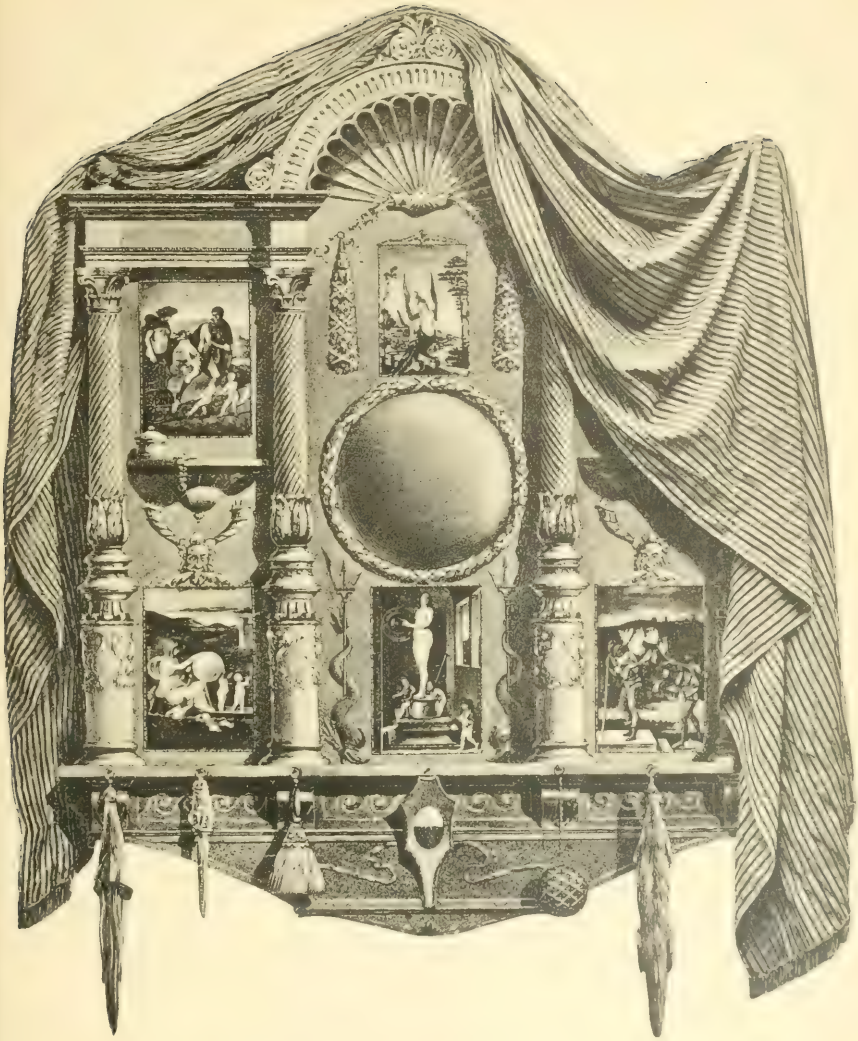
42. Verona. Vasarysaal. Nicolaus-Gleichnis. Gebärdenspiel.

40. London, Victoria-Albert-Museum. Targa.

41. Firenze, Bargello. Targa dei Parmeschini.

44. Paris, Louvre. Bern. Luini. Kaminbild.

45. Mantua, Pal. ducale. Occasio. Kaminbild. (Phot. Anderson, Rom.)



46. Venedig, Akademie. Catena's Restello in der Rekonstruktion von G. Ludwig

ANDREAS AUBERT, Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. (Kunstgeschichtl. Monogr. VI). Groß-8. 149 Seiten Text u. 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln (davon eine farbig). Leipzig 1907. Leinwandband 36 Mark

R. BURCKHARDT, Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. (Kunstgeschichtliche Monographien II). Groß-8. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen. Leipzig 1905 ..... Kartoniert 12 Mark

WALTER FRIEDLAENDER, Das Kasino Pius des Vierten. (Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kgl. preuß. histor. Institut in Rom, Band III). Folio. X, 136 Seiten Text mit 36 Abbildungen und 40 Lichtdrucktafeln mit 44 Darstellungen. Leipzig 1912 ..... 40 Mark

OTTO HOERTH, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion. (Kunstgeschichtliche Monographien VIII). Groß-8. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen auf 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1907 ..... Leinwandband 20 Mark

Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akadem. Lehrtätigkeit. Von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg, R. Kautzsch, O. Wulff, P. Schubring, J. v. Schmidt, K. Simon, G. Graf Vitzthum, W. Niemeyer, W. Pinder. Groß-4. 178 Seiten Text. 12 Tafeln, davon 9 in Lichtdruck, und 43 Abbild. im Text. Leipzig 1907. 32 Mark

ERNST STEINMANN, Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos. (Kunstgeschichtl. Monographien IV). Groß-8. 128 Seiten Text mit 33 Abbild. und 15 Tafeln. Leipzig 1907. Leinwandband 12 Mark

MARTIN WACKERNAGEL, Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien. (Kunstgeschichtliche Forschungen herausgegeben vom Kgl. preuß. histor. Institut in Rom, Band II). Folio. XI, 146 Seiten Text mit 35 Textabbildungen und 33 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1911. 36 Mark

CURT H. WEIGELT, Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. (Kunstgeschichtliche Monographien XV). Groß-8. XIII, 275 Seiten Text und 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1911 ..... Ganzleinenband 36 Mark

CARLO D'ARCO, Delle arti e degli artefici di Mantova. 2 Bände. 127 und 308 Seiten. Mit 59 Tafeln und 2 Tafeln Faksimiles. Groß-4. Mantova 1857—59 ..... 36 Mark

OTTO VON FALKE, Sammlung Richard Zschille. Katalog der italienischen Majoliken. Folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. Mit 35 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1899. In Leinenband ..... 45 Mark

H. VON DER GABELENTZ, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Oktav. VI, 274 Seiten mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen. Leipzig 1903 ..... 15 Mark

JOHANNES GUTHMANN, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. Oktav. VIII, 456 Seiten mit 14 Lichtdrucktafeln und 53 Textillustrationen. Leipzig 1902 ..... 22 Mark

EMIL JACOBSEN und NERINO P. FERRI, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Folio. 24 Lichtdruck-Tafeln und 40 Seiten Text mit 17 meist ganzseitigen Abbildungen. Leipzig 1905 ..... In Mappe 65 Mark

HERMANN RIEGEL, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Quart. VIII, 247 S. Text u. 40 Abbild. auf 38 Tafeln. Leipzig 1898. 20 Mark

OSVALD SIRÉN, Dessins et Tableau Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède. Groß-Oktav. 144 Seiten mit 39 ganzseitigen Illustrationen. Leipzig 1902. ..... Geheftet 24 Mark, in Ganzleinenband 27 Mark

GEORG GRAF VITZTHUM, Bernardo Daddi. Oktav. 90 Seiten mit 7 ganzseitigen Abbildungen. Leipzig 1903 ..... 4 Mark

ARTUR WEESE, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Kommunalbibliothek zu Siena. Oktav. VI, 90 Seiten. Leipzig 1894 ..... 3 Mark

**A. DEHLI, Byzantinisches Ornament in Italien.** Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus den Gebieten der Architektur, Skulptur und Metallarbeit mit Profilzeichnungen und Maßangaben. Serie I. Venedig. Serie II. Ravenna. 100 Tafeln. Fol. Leipzig 1890 ..... In Mappe 80 Mark

**PAUL FLINDTS, des berühmten Nürnberger Kupferstechers und Goldschmiedes der Hoch-Renaissance Meisterentwürfe zu Gefäßen und Motiven für Goldschmiedearbeiten.** Folio. 33 Tafeln in Lichtdruck nach Original-Blättern in Punzmanier. Neue Ausg. Leipzig 1905. In Mappe 20 Mark

**KARL LACHER, Mustergültige Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem 16. u. 17. Jahrhundert.** Folio. 30 Tafeln mit Vorwort u. Inhaltsverzeichnis. Graz (Leipzig) 1889. In Mappe 18 Mark

**KARL LACHER, Altsteirische Wohnräume im Landesmuseum zu Graz.** (Ornamentale und Kunstgewerbliche Sammelmappe, Serie VIII). Folio. 32 Lichtdrucktafeln mit 8 Seiten beschreibendem Text. Leipzig 1906 ..... In Mappe 40 Mark

**MEYER-GRAUL, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen.** Begonnen von Alfred Gotthold Meyer, fortgeführt von Richard Graul. 12 Serien. Folio. 120 Tafeln mit ca. 800 Abbildungen. 10 Texthefte Oktav. 679 Seiten mit über 200 Abbildungen. Ausgabe für Lehrzwecke (Tafeln ungebrochen) und Bibliotheksausgabe (Tafeln in der Mitte gefalzt). Leipzig 1903—11. Broschiert 180 Mark
Serie I: Schemel, Stuhl. II: Bank, Sofa. III: Bett, Wiege. IV: Tischformen. V: Truhen. VI VII: Schrankformen. VIII: Spiegel, Rahmen. IX: Uhren. X: Englisches Mobiliar. XI XII: Mobiliar von 1780–1840, Empire u. Biedermeierstil. Preis jeder Serie 15 Mark

**K. SLUYTERMANN. Alte Innenräume in Belgien.** Folio. 100 Lichtdrucktafeln, V, 32 Seiten beschreibender Text. Haag und Leipzig 1912 ..... In Leinwandmappe 100 Mark

**K. SLUYTERMANN, Alte Innenräume in Holland.** Folio. 100 Tafeln in Lichtdruck und IV, 20 Seiten beschreibender Text. Haag und Leipzig 1908 ..... In Leinwandmappe 100 Mark

**WILHELM VOGELSANG, Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam.** Folio. 56 Seiten Text mit 24 Abbildungen, sowie 212 Abbildungen auf 64 Lichtdrucktafeln. Amsterdam und Leipzig 1910 ..... In Leinwandmappe 100 Mark

## Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig

**E. v. CZIHAK.** Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. I. Teil Allgemeines. Königsberg und Ostpreußen. Herausgegeben mit Unterstützung der Provinzial-Verwaltung und der Stadt Königsberg von der Altertumsgesellschaft Prussia. Quart. X, 104 Seit. mit 17 Abbild. u. 25 Lichtdrucktaf. Leipzig 1903. 20 Mark
II. Teil Westpreußen. (Danzig, Thorn, Elbing, Marienburg, kleinere Städte, Nachträge). Herausgegeben mit Unterstützung der Provinzialkommission zur Verwaltung der westpreußischen Provinzialmuseen sowie des Vereins für Wiederherstellung und Ausschmückung der Marienburg. Quart. XIX, 197 Seiten mit 38 Abbildungen und 25 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908 ..... 36 Mark

**HANS DEMIANI,** François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. Folio. 118 Seiten mit 7 Textabbildungen, sowie 50 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1897 ..... In Leinenband 75 Mark

**RICHARD GRAUL,** Alte Leipziger Goldschmiedearbeiten u. solche anderen Ursprungs aus Leipzigs Besitz. Folio. XXVIII, 70 Seiten Text u. 70 Taf. in Lichtdruck. In Leinenband 100 Mark

**ERWIN HINTZE,** Die Breslauer Goldschmiede, eine archivalische Studie. Herausgegeben vom Verein für das Museum schlesischer Altertümer in Breslau. Quart. VIII, 215 Seiten Text mit 40 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln. Breslau und Leipzig 1906 ..... 20 Mark

**F. LUTHMER,** Erzeugnisse der Silberschmiedekunst aus dem 16.—18. Jahrh. Collection J. & C. Jeidels, Frankfurt a. M. Folio. 50 Lichtdrucktafeln. Frankfurt a. M. (Leipzig) 1883. In 2 Mappen .... 48 Mark

**GUSTAV E. PAZAUREK,** Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen. Von der Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart, Herbst 1911. Folio. VIII, 52 Seiten Text, sowie 182 Abbild. auf 80 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbild. Leipzig 1912. In Leinenband 100 Mark

**A. PIT,** Het Goud- en Zilverwerk in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst de Amsterdam. (Gold- und Silberschmiedearbeiten im Niederländischen Museum für Geschichte u. Kunst zu Amsterdam.) Folio. IV, 44 Seiten Text (holländisch) mit 13 Abbildungen in demselben und 34 Tafeln in Lichtdruck mit 64 Abbildungen. Amsterdam und Leipzig 1901. 42.50 Mark

**P. SCHWENKE und K. LANGE,** Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preußen und seiner Gemahlin Anna Maria. Festgabe der Königlichen und Universitäts-Bibliothek Königsberg i. Preuß. zur 350 jährigen Jubelfeier der Albertus-Universität. Quart. 40 Seiten mit 8 Abbildungen und 12 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1894 ..... 25 Mark


Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

BINDING SECT. OCT 1 1981

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
615
S4
1915
bd 1

Schubring, Paul, 1869-1935
Cassoni